ALFRED ARTMEIER

VOLKSMUSIK

GEMEINSAMES MUSIZIEREN

EDITION PREISSLER

A. ARTMEIER · VOLKSMUSIK

ALFRED ARTMEIER

VOLKSMUSIK

GEMEINSAMES MUSIZIEREN

1976

EDITION PREISSLER

1. Auflage 1976

Zeichnungen: Walter Preiß
Gesamtherstellung: Druck + Werbung KG Bode · 8050 Freising

Bestell-Nr. J.P. 6121

INHALT

Teil I. Gemeinsames Musizieren

Vorwort 5

Grundregeln für den einzelnen Musikanten 7

Das Einstimmen 13

Proben eines neuen Stückes 16

Wissenswertes über Musikinstrumente sowie kleine Tips für den Spieler:

Saitenzupfinstrumente 24

Saitenschlaginstrumente 30

Holzblasinstrumente 35

Blechblasinstrumente 40

Streichinstrumente 43

Tasten-(Druckknopf-)Instrumente 47

Reine Schlaginstrumente 52

Die weltliche Musik in Mitteleuropa im Lauf der Jahrhunderte . . 53

Teil II. Musikalische Einrichtung

Grundgedanken zur musikalischen Einrichtung der Volksmusikstücke . 57

Instrumentierung der Melodie:

1. Einstimmig 59

2. Zweistimmig 59

3. Dreistimmig 61

4. Abwechslung im Melodiesatz 63

5. Nebenmelodie 65

6. Phrasierungsmöglichkeiten 66

7. Verzierungsmöglichkeiten 67

8. Kleine Anleitung zum Transponieren 70

Instrumentierung der Begleitung 77

Wichtiges über Drei- und Vierklänge 77

Kleine Lehre von den Intervallen 79

Festlegen des Basses 80

Harmonisierung einer Melodie 83

Spielmöglichkeiten für die Begleitung (Rhythmik) 88

Erklärung wichtiger Zeichen und Ausdrücke 93

Der Schluß eines Stückes 97

Teil III. Partituren

Degenberger Weise (Instrumentierung für eine Saitenspielgruppe) . 100

Kreuzberger Ländler (Instrumentierung für kleine Blasbesetzung) . 108

Nachwort 121

VORWORT

Auch für die Volksmusik, also die von *Laien* ausgeübte Musik, gelten musikalische Grundregeln. Meist werden diese von guten Volksmusikanten, obwohl sie in der Mehrzahl über keine besondere musikalische Vorbildung verfügen, auch eingehalten. Ihre Grundmusikalität läßt sie oftmals in einer frischen, ungekünstelten und sauberen Art musizieren, die auch beim Fachmann Anerkennung findet.

Wenn jedoch ein geschulter Musiker die Überwachung einer Spielgruppe übernimmt, so muß er besonders darauf achten, daß bewährte Charakteristik und Stilistik, überlieferte Grundelemente und oft liebenswerte Besonderheiten dieses Musizierens erhalten bleiben.

Dieses Büchlein ist für den einfachen Volksmusikanten geschrieben. Es soll für ihn wegweisend sein, das eigene Musizieren bewußter und sicherer zu gestalten, es soll mithelfen, Musiziergemeinschaften zu formen und sie auf einen erfreulichen Spielstand zu bringen; es soll ferner dazu beitragen, das theoretische Wissen des Einzelnen ein wenig zu erweitern.

Aber zunächst, liebe Musikanten, ein gutgemeinter Rat:

Trachtet danach, eine *eigene Note* in Euer Spiel zu bringen, meidet die Schablone!

Die eine Besetzung bevorzugt eine ruhigere, feinere Musizierart, die andere sprüht nur so von Rhythmus und Temperament. Alles ist vertretbar, solange musikantisch, nervig und mit Geschmack gespielt wird. Bewahrt und pflegt diese Eigenschaften, die ja meist von Persönlichkeit und Herkunft geprägt sind. Je weiter der Bogen dieses musikalischen Kolorits gespannt ist, um so größere Freude wird Euch dieses häusliche Laienmusizieren bereiten.

TEIL I
GRUNDREGELN FÜR DEN EINZELNEN MUSIKANTEN

Eine Musiziergemeinschaft kann nur dann ein gutes, in sich geschlossenes Klangbild erzielen, wenn sich die Mitglieder *einander anpassen* und sich dem „Ganzen" unterordnen.

Um dies zu erreichen, muß sich zunächst einmal jeder Spieler genau über die *Funktion seiner Mitwirkung* innerhalb der Gruppe im klaren sein.

Deshalb stellt man sich folgende Fragen:

a) Wer trägt die Melodie?

b) Welche Stimme habe ich zu spielen: 2. oder 3. Stimme (über oder unter der Melodiestimme, also höher oder tiefer als diese)?

c) Wer ist mit der Ausführung einer Nebenmelodie beauftragt?

d) Wer sorgt für Harmonie und Rhythmus?

e) An welcher Stelle muß ich als Rhythmus- oder Baßinstrument hervortreten (wichtige Durchgänge, Baßsolo und dergleichen)?

Also prüfe: Habe ich solistische oder begleitende Funktion?

Zu a) Spielt ein Instrument allein die Melodie, so ist eine solistische Gestaltung nötig, die von Fall zu Fall kleine Phrasierungsvarianten zuläßt, die vorher nicht festgelegt wurden. Ein bewußtes, nerviges, deshalb nicht zu lautes Spiel ist wünschenswert.

Zu b) Wird die Melodie mit einer 2. oder 3. Stimme unter- oder überlegt, so ist ein freieres Musizieren der Melodiestimme nur noch bedingt möglich, denn die Unterstimmen müssen sich genau anpassen und die Gestaltung der Melodiestimme kennen, damit „der Satz" homogen klingt. Dies erfordert natürlich eine Unterordnung, ein gemeinsames „Zusammenhören". Nur so klingt der Satz locker und selbstverständlich und läßt dann manche technische Schwierigkeiten vergessen — das Zuhören wird nun zur Freude!

Spielen nun Instrumente *gleicher Gattung* zusammen (z. B. 3 Klarinetten, Flöten, Geigen, Zithern oder Gitarren), so spricht man von einem *reinen Satz*, der einen *„gleichartigen Klang“* ergibt. Setzen sich die Melodieträger hingegen aus *verschiedenen Gattungen* zusammen (z. B. ein Satz mit Geige, Zither, Klarinette oder Akkordeon), so nennt man dies einen *gemischten Satz*, der einen *Spaltklang* erzeugt. Hier wird das Zusammenspiel bedeutend schwieriger, da jedes Instrument anders anspricht; schon der exakte Einsatz wird oft zum Problem.

Verschiedene Gattungen von Instrumenten, die in unseren Landen bei der Volksmusik gebräuchlich sind:

Saitenzupfinstrumente: (gezupfter Ton)	Gitarre Mandoline Harfe
Streichinstrumente:	Geige (Violine) Fiedel Bratsche (Viola) Violoncello Baßgeige
Saitenschlaginstrumente: (angeschlagener Ton)	Zither Raffele Hackbrett
Holzblasinstrumente: (geblasener Ton)	Flöte (Quer- oder Blockflöte) Schwegelpfeife Klarinette
Blechblasinstrumente: (geblasener Ton)	Trompete Flügel-, Tenor-, Alt-, Baritonhorn Posaune Tuba
Tasteninstrumente:	Akkordeon Ziehharmonika Portativ Clavietta

Reine Schlaginstrumente:	Große Trommel Kleine Trommel Becken
Auf Tonhöhe abgestimmte Schlaginstrumente:	Xylophon Hölzernes G'lachter Glockenspiel
Andere Instrumente:	Mundharmonika Okarina Dudelsack Maultrommel



Mischsätze erzeugen meist interessante und wirkungsvolle Klangmixturen, erfordern aber intensiveres Proben. Kein Instrument darf tonlich und phrasierungsmäßig aus dem Rahmen fallen oder als Fremdkörper empfunden werden. Alle müssen sich der *führenden Stimme* anpassen, soweit es die technischen Gegebenheiten der einzelnen Instrumente zulassen. Natürlich gibt es hier zwischen Streichern, Bläsern, Zupfern und Tastenspielern häufig Probleme, aber in geduldiger, gemeinsamer Probenarbeit wird stets ein Ausweg gefunden werden.



Diese 3stimmige Tanzweise kann im gemischten Satz gespielt werden:

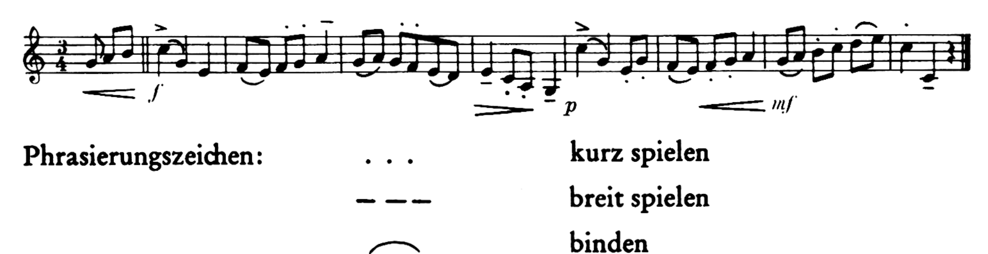
	1. Stimme	Geige		Geige		Flöte		Harfe
z. B.	2. Stimme	Flöte	oder	Zither	oder	Klarinette	oder	Zither
	3. Stimme	Klarinette		Gitarre		Akkordeon		Blockflöte*

*) Diese 3. Stimme eine Oktave höher als Überstimme.

	Melodie	Geige	
oder	2. Stimme	Zither	aber diese beiden Stimmen eine Oktave höher als Überstimmen.
	3. Stimme	Hackbrett	



Wird nach Noten gespielt, so dient das Einzeichnen von Phrasierungs- und Lautstärkezeichen der Erleichterung.



Phrasierungszeichen:	. . .	kurz spielen
	— — —	breit spielen
	⌒	binden

Über Töne, die besonders hervorgehoben werden sollen, setzt man ein Akzentzeichen (>) oder schreibt unter sie sfz = sforzato = stark hervorgehoben.

Dazu ein kleiner Hinweis:

> **Technisch schwierige Stellen werden meist zu schnell, nie zu langsam gespielt!**

Deshalb — Zeit lassen, nichts herunterhudeln. Dies gilt besonders bei Triolen und Sechzehnteln. Auf die schweren Taktteile kleine *Akzente* und sich dadurch rhythmisch etwas einhalten!



Lautstärkezeichen:	pp	pianissimo (sehr leise)
(Dynamik)	p	piano (leise)
	mf	mezzoforte (halblaut)
	f	forte (laut, stark)
	ff	fortissimo (sehr laut)
	crescendo	cresc. (anschwellend)
	decrescendo	decresc. (abschwellend)

Zeichen, die einen Tempowechsel anzeigen:

	rit.	ritardando (langsamer werdend)
	accel.	accelerando (schneller werdend)

Sonstige Zeichen:	tacet	nicht spielen (schweigt)
	unisono	einstimmig
	𝄐	Fermate (Ruhezeichen)

Zu c) Eine *Nebenmelodie* ist immer eine musikalische Anreicherung. Sie umschreibt, verziert, soll deshalb nie aufdringlich klingen und überhaupt sparsam und geschmackvoll eingesetzt werden.

Sie darf die Hauptmelodie nicht stören und muß sich im Klang und in der Tonhöhe von dieser klar absetzen.

Wenn ein Hauptthema erstmals vorgestellt wird, keinesfalls sofort mit der Nebenmelodie ablenken, sondern diese erst bei der Wiederholung einsetzen!

Zu d) Hauptaufgabe der *Harmonieträger und Rhythmusspieler* ist es, das musikalische Fundament und das rhythmische Rückgrat zu bilden. Die dazugehörenden Instrumente wie Gitarre, Akkordeon und Baß müssen sich zunächst einmal über die *Grundharmonie* sowie eine *saubere Baßführung* einig sein. Letztere beschränkt sich zunächst auf eine *Grundbaßfunktion*, später kann sie noch ausgebaut werden. Ausschmückungen mit Baßgängen sind manchmal reizvoll, sollen aber sparsam eingesetzt werden; in diesem Fall ist wiederum ein genaues Abstimmen zwischen Baß und Gitarre erforderlich.

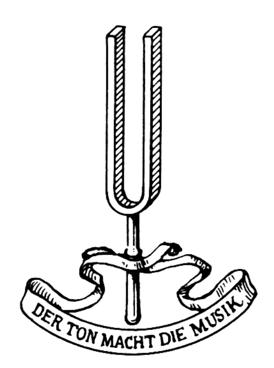
Für die Begleitgruppe ist es ferner noch von großer Wichtigkeit, daß sie sich *stilistisch* und *dynamisch* dem Spiel der Melodieträger *anpaßt*. Was nützt ein wohlüberlegtes Piano in der Melodie, wenn die Begleitung in monotoner, großer Lautstärke weiterspielt. Auch sie soll durch äußerst differenziertes Spiel dazu beitragen, daß ein Stück nie langweilig, motorisch oder plump wirkt.

> Auch die Begleitung lebt von vielen dynamischen und rhythmischen Schattierungen.

Das Kapitel „Für den einzelnen Musikanten" möchte ich nicht abschließen, ohne vor einem Generalfehler zu warnen. Wenn man vor Publikum musiziert, freuen sich häufig die Spieler bei einem bisher gelungenen Stück voreilig zu früh, denn kurz vor Schluß passiert oft infolge mangelnder Konzentration noch ein dummer Fehler, der sonst nie gemacht wird. Er stört dann den guten Gesamteindruck, und der betroffene Spieler wird sich darüber am meisten ärgern.

> Ebenso wichtig wie ein guter Anfang ist ein tadelloser Schluß! Ein Stück ist erst dann zu Ende, wenn der letzte Ton verklungen ist.

Ein Rat für das *Einspielen* eines neuen Instrumentes: Man soll es, ganz gleich ob Blas-, Streich-, Zupf- oder Tasteninstrument, von Anfang an in *allen* Lagen oder Registern einspielen (geläufige Tonleitern, wenn möglich über mehrere Oktaven, chromatische Tonleitern, gebrochene Akkorde, Intervallsprünge usw.). Ein möglichst großer Tonumfang soll in Kürze „freiwerden", das neue Instrument soll sich in allen Lagen rasch einschwingen.



DAS EINSTIMMEN

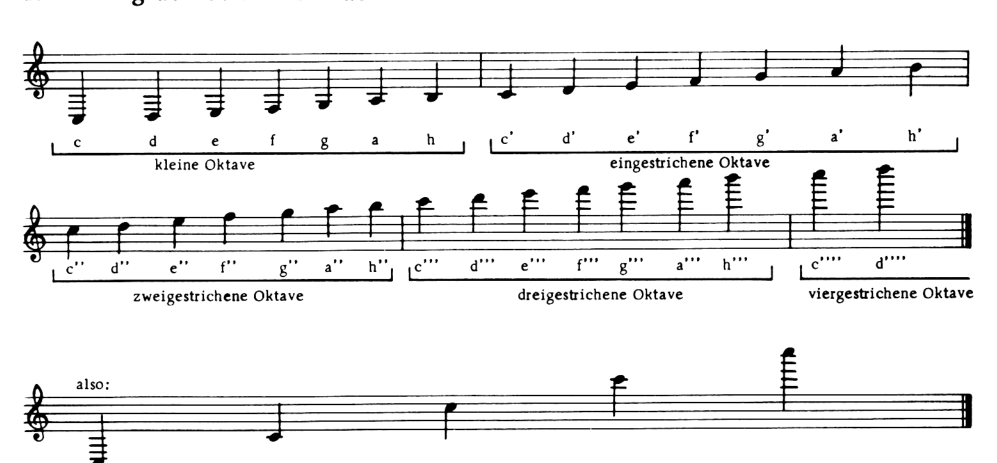
Was nützt ein technisch noch so perfektes und stilistisch sauberes Musizieren, wenn die Stimmung der einzelnen Instrumente zu wünschen übrig läßt. Spieler und Zuhörer werden damit keine große Freude haben. Deshalb das oberste Gebot:

Eine gemeinsame, gute Stimmung.

In der Musik wird nach dem Kammerton a′ =

(eingestrichenes a = 440 Herz, also 800 Einzelschwingungen) gestimmt. Ob man eine Stimmgabel, eine Stimmpfeife oder neuerdings ein elektrisches Stimmgerät zu Hilfe nimmt, ist jedem selbst überlassen, solange sich die Gruppe aus Instrumenten zusammensetzt, die die Stimmung selbst regulieren können (Streich- und Blas- oder Zupfinstrumente). Ist im Klangkörper jedoch ein Instrument mit einer starren Stimmung (z. B. Akkordeon, Glockenspiel, Portativ usw.) vorhanden, so ist von diesem das a′ abzunehmen.

Einteilung der Oktaven nach ihrer Tonhöhe:



Bei Gitarren, Zithern usw. muß *temperiert* gestimmt werden, d. h., nachdem die leeren Saiten eingestimmt sind, wird nochmals bei Passagen und Akkorden in höheren Lagen kontrolliert. Meist ergibt sich dabei ein nochmaliges „Feinstimmen".

Bei Gitarren, Zithern und Mandolinen ist natürlich die *Bundreinheit* des Griffbretts oberster Grundsatz; ferner muß generell auf eine gute Besaitung größter Wert gelegt werden. Bei Harfen ist darauf zu achten, daß Pedale und Mechanik in Ordnung sind. Wird ein Instrument mit Hilfe eines Schlüssels gestimmt, so muß dieser genau zu den Wirbeln passen, er darf keinen Leergang haben!

Eine nicht stimmende Saite dreht man am besten zunächst einmal ca. einen Viertelton herunter und stimmt sie dann durch Hochdrehen genau ein. Wenn der Ton ein wenig zu hoch geworden ist, ist ein „Ausziehen" der Saite zu empfehlen. Dies geschieht durch vorsichtiges Hochziehen der Saite zwischen Steg und Sattel. Sollten die Saiten schon stumpf klingen, möglichst einen *kompletten* neuen Satz aufziehen. Dies sollte nicht im letzten Augenblick vor einem wichtigen Musizieren geschehen, denn die Stimmung „hält" dann keineswegs. Erst nach mehrmaligem Nachstimmen, das sich über zwei Tage erstrecken kann, haben die Saiten ihre endgültige Ausdehnung gefunden, haben sich „ausgereckt".

Eine kleine Wissenschaft ist auch die Auswahl eines geeigneten Saitenmaterials. Instrumente mit leichter Tonansprache erfordern einen dünneren Saitenbezug (also mit weniger Spannung), solche mit schwerer Ansprache einen dickeren. Beim Aufziehen neuer Saiten dürfen sich um Wirbel bzw. Mechanikwellen keine Schlingen bilden. Für Bläser ist es nicht leicht, eine ausgeglichene Stimmung in tiefer, mittlerer und hoher Lage zu erreichen. Aber es gibt auch hier verschiedene Verbesserungsmöglichkeiten: Andere Blattwahl, Austausch von Birnen und Mundstücken, Verwendung von Nebengriffen oder Stimmkorrektur durch den Ansatz.

Beim gemeinsamen Musizieren muß jeder genau auf seine eigene Stimmung achten und diese laufend mit jener der Mitmusizierenden kontrollieren. Ein allgemeines Nachstimmen soll zwischendurch immer wieder erfolgen.

Beachtet aber!

> Nie alle zur gleichen Zeit stimmen! Ein Nacheinanderstimmen und dann ein Vergleichen unter den einzelnen Instrumenten führt schneller zum Ziel.

Zusatz für Bläser und Streicher:
Große Terzen werden meist
zu tief intoniert,



Leittöne ebenfalls *hoch* ansetzen,
sie führen ja zur Auflösung.



Muß in kalten Räumen musiziert werden, so ist ein rechtzeitiges, eventuell zwischenzeitiges Anwärmen der Blasinstrumente zu empfehlen. Streich- und Zupfinstrumente sollen sich längere Zeit vor dem Spielen an die jeweilige Temperatur gewöhnen können. Ein plötzlicher Temperaturwechsel ist für die Stimmung jedes Instrumentes äußerst gefährlich!

Kleine Notiz zur „Temperierten Stimmung":

Andreas Werkmeister hat um 1691 die temperierte (= ausgleichende) Stimmung geschaffen, indem er die 12 Halbtöne einer Oktave in 12 gleich große Intervalle, d. h. chromatische Halbtöne, teilte. Genaugenommen sind alle Töne ein wenig verstimmt, doch so, daß sie für das Gehör in Beziehung zu jedem Grundton hinlänglich rein erscheinen.

Um 1700 verwendete man bereits die temperierte Stimmung für die Tasteninstrumente. Dadurch war es z. B. *Johann Sebastian Bach* möglich, sein berühmtes Werk „Das wohltemperierte Klavier" zu schaffen, in dem alle Tonarten vorkommen.

Beim temperierten Stimmen muß also ein Stimmungsausgleich von Tönen erfolgen, die *enharmonisch* verwechselt sind. Zum Beispiel erfordert „cis" eine höhere Stimmungszahl als „des". Ein Geiger wird dieses cis in einer D-Dur Tonleiter etwas höher greifen als ein des in einer A♭-Dur Tonleiter. Bei Instrumenten mit freischwingenden Saiten (Hackbrett) ist dies nicht möglich. Der Spieler muß beim Einstimmen einen Mittelweg finden, um die enharmonisch verwechselten Töne (z. B. cis-des, dis-es, fis-ges, gis-as) befriedigend auszugleichen.

Der Bläser kann diese Stimmungsfeinheiten durch Ansatzkorrekturen erzielen. Bei der Harmonika, dem Portativ oder dem Xylophon sind diese Probleme bereits durch den Hersteller gelöst. Beim Spinett oder Klavier ist man auf einen guten Klavierstimmer angewiesen. Bei Bundinstrumenten, wie Gitarre, Mandoline und Zither, ist eine korrekte Berechnung der Mensur, d. h. eine richtige Bundanordnung, Voraussetzung. Ein gekonntes *Feinstimmen* kann aber hier die temperierte Stimmung noch vervollkommnen.

PROBEN EINES NEUEN STÜCKES

Zuerst bestimmt man Art und Charakter des Stückes.

Frage: Handelt es sich um

a) ein Tanzstück (Polka, Rheinländer, Schottisch, Dreher, Boarischer, Walzer, Ländler, Mazurka, Zwiefacher)

b) ein im Tempo freies Stück (Tafelmusik, Hochzeitsweise, Hirtenweise, Weihnachtsmelodie)

c) Liedweisen

Steht die Art des Stückes fest, so richten sich danach:

1. Tempo (Zeitmaß)
2. Phrasierung (sinngemäßer Vortrag)
3. Dynamik (Lautstärke)
4. Instrumentierung (Verteilung auf die einzelnen Instrumente)

Zu a) Tanzstück

Diese Art von Musik wurde ursprünglich auf dem Tanzboden gespielt, war also zweckgebunden. Die jeweilige Tanzform (Tanzfiguren) bestimmte genau Ablauf und Rhythmus des Stückes. Das Erfassen des genauen Tempos ist also wesentlich.

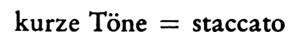
Gerade in letzter Zeit wurde es leider zur Mode, die Tempi durchwegs zu schnell zu nehmen. Dadurch wird vielfach der Charakter des Originals zerstört.

Zu b) Ein im Tempo freies Stück

Hier wird die Ausführung (Interpretation) von Stück zu Stück verschieden sein. Entscheidend für gutes Gelingen sind echte Einfühlungsgabe und gesundes musikantisches Gespür. Im Gruppenspiel sind Zusammenhören, Anpassung und Zusammenspiel entscheidend; es muß eben „musiziert" werden.

Bei der Gestaltung von Stücken im freien Tempo soll man alle Möglichkeiten der Lautstärkenunterschiede — leise = piano, laut = forte, allmähliches Zu- bzw. Abnehmen der Tonstärke = crescendo und decrescendo, der Tempovariierung — schneller werdend = accelerando, zurückhaltend = rallentando, oder langsamer werdend = ritardando — und einer passenden Phrasierung ausnützen.

Zum Beispiel:



kurze Töne = staccato



deutlich voneinander
abgehobene Töne
(nicht scharf) = portato



Alle Töne innerhalb
des Bindebogens folgen
ohne die geringste Pause
unmittelbar aufeinander =
legato (gebunden)



Zu c) Liedweisen

Art und Tempo der Originalmelodie bestimmen die instrumentale Gestaltung. Große Anpassung zwischen Melodie- und Begleitinstrumenten ist auch hier erforderlich. Beim Zusammenstellen von mehreren rhythmischen Melodien (Potpourri) ist darauf zu achten, daß die Tempi der einzelnen Stücke zueinander passen.

Steht die Art des Stückes fest, so richten sich danach:

1.) Tempo (Zeitmaß)

2.) Phrasierung (sinngemäßer Vortrag)

3.) Dynamik (Lautstärke)

4.) Instrumentierung (Verteilung auf die einzelnen Instrumente)

Zu 1. Grundregel in Tempofragen:

Die schnellste Figur bestimmt das Tempo, dann kann keine Hudelei entstehen. Hastiges, holpriges Spielen wirkt immer ungekonnt.

Schon der *Anfang* eines Stückes stellt die Gruppe vor und ist mitentscheidend, ob gut musiziert wird. Der 1. Takt muß in Melodie und Rhythmus genau stimmen, auch *Auftakte* müssen „beisammen sein"! Es ist sehr störend, wenn sich die Instrumente erst im Laufe des 2. und 3. Taktes einzeln in das Stück „hineinmogeln", so daß sich dann frühestens im 3. oder 4. Takt ein geschlossenes Klangbild ergibt.

Auch beim Laienmusizieren erweist es sich als notwendig, daß meist der Leiter der Gruppe durch „Vorzählen" den exakten Einsatz bestimmt. Dieser muß sich natürlich vorher über das Tempo im klaren sein, damit sein Vorzählen genau zum Rhythmus des Stückes paßt. Er gibt entweder durch leises, aber allen verständliches Vorzählen oder Kopfnicken den Einsatz.

Wichtig ist dabei die Unterscheidung zwischen 2/4, 4/4 oder 3/4 Rhythmus.

Beim Zweierrhythmus wird 1, 2 vorgegeben (z. B. Polka, Rheinländer, Boarischer, Schottisch oder Marsch).



Beginnt das Stück mit einem Auftakt, zwei Takte vorzählen.



Bei einem Stück im Dreierrhythmus (Walzer, Ländler, Mazurka) gibt man 1/2/3 vor.



Beginnt eine 3/4 Taktweise mit einem Auftakt, so wieder 2 Takte vorzählen.



Zu 2. Phrasierung

Die Melodiegestaltung muß immer dem Charakter des Stückes entsprechen; sie soll locker und ungekünstelt klingen. Die Phrasierung muß interessant und abwechslungsreich sein, so daß kein langweiliges Musizieren entstehen kann. Kleine Betonungen, je nach Erfordernis kurz oder lang gehaltene Töne, Vorschläge oder Triller dienen der Auflockerung. Es sei aber vor zu vielen Verzierungen und Schnörkeln gewarnt.

Zu 3. Dynamik
Geschicktes Abwechseln zwischen laut (f) und leise (p), dynamisches Aufbauen (crescendo) und Abschwellen (decrescendo) machen das Spiel farbiger; sie beugen der Monotonie und einem einförmigen „Drehleierstil" vor. Auftakte nie zu schwer nehmen! Sie führen auf die Eins des nächsten Taktes hin.



Man beginnt also bei diesem Beispiel mit dem g nicht zu laut, steigert die Lautstärke ein wenig über a, h, c und d. Diese Notengruppe ist der Auftakt, der auf die Eins des ersten Taktes hinführt. Das e erhält nun eine kleine Betonung.

Die Dynamik eines Stückes ist so anzulegen, daß deutliche Abstufungen zu hören sind. Über längere Strecken soll niemals in gleichbleibender Lautstärke musiziert werden!

Grundsatz

Dynamisch kann eine Steigerung nur dann erreicht werden, wenn

a) vorher über mehrere Takte in piano oder mezzoforte gespielt wurde,

b) bei einem bereits im forte klingenden Teil lautstärkenmäßig rechtzeitig abgebaut wurde, so daß nochmals eine spürbare Steigerung möglich ist.

Einer eingehenden Übung bedarf das gleichmäßige Aushalten von längeren Melodienoten. Die vorgeschriebenen Notenwerte sind bei allen Instrumenten genau einzuhalten!



Bei *Mischsätzen* müssen sich Bläser und Streicher dynamisch ein wenig den Zupf- oder Schlaginstrumenten (mit abschwellendem Ton) anpassen.

Zu 4. Instrumentierung

Die musikalische Einrichtung (Arrangement) bedarf stets einer sorgfältigen Überlegung. Sie soll sowohl dem Charakter des Stückes entsprechen als auch ein möglichst gutes Klangbild der jeweiligen Musiziergemeinschaft ergeben. Dabei ist aber in erster Linie der spieltechnische Stand der einzelnen Instrumentalisten zu berücksichtigen. Sie dürfen an keiner Stelle überfordert werden!

Man meide komplizierte Harmonien, unlogische Durchgänge und zu gekünstelte Phrasierungen. Eine durchsichtige, satztechnisch saubere, rhythmisch nicht zu komplizierte Ausarbeitung ist immer empfehlenswert. Die Instrumentierung soll abwechslungsreich, niemals aber aufpoliert oder schwülstig sein. Die Stücke dürfen zeitlich nicht zu ausgedehnt sein, denn besonders bei kleineren Gruppen ist die Gefahr des „klanglichen Erschöpfens“ sehr groß. Bei größeren Musiziergemeinschaften sollen die Instrumente aufbauend und abwechselnd eingesetzt werden.

Es müssen nicht alle Musikanten ununterbrochen von Anfang bis Ende des Stückes durchspielen!

Nach einer kleinen Pause wirkt der Klang eines Instruments um so interessanter. Wenn ein Thema erstmals vorgestellt wird, so soll nicht gleich mit einer Nebenmelodie abgelenkt werden; diese setzt man besser erst bei der Wiederholung ein.

Aufgliederung einer musikalischen Einrichtung:

a) Wahl einer passenden Tonart, dabei Tonumfang für die Melodieinstrumente und technische Schwierigkeiten bei der Begleitung (ungünstige Tonarten) berücksichtigen,

b) Festlegen sauberer Harmonien und einer logischen Baßführung,

c) Einteilen der einzelnen Melodieträger, Unter-, eventuell Überstimmen (2- oder 3-stimmiger Satz),

d) Möglichkeit einer Nebenmelodie prüfen (sparsam),

e) Festlegen einer interessanten und passenden Begleitung,

f) logische Schlußgestaltung.

Kleiner Probenplan

1. Zunächst kurzes *Einspielen* auf den Instrumenten, d. h. *Bläser* halten lange Töne aus und blasen Staccatoübungen, um den Ansatz zu kräftigen. Zur Auflockerung der Finger spielt man verschiedene Tonleitern, wobei besonderer Wert auf eine gute Beweglichkeit des Ring- bzw. kleinen Fingers zu legen ist.

Streicher beginnen zunächst mit Bogenübungen (kräftige, langsame im Wechsel mit kurzen, schnellen Strichen). Zur Fingerlockerung der linken Hand eignen sich Tonleiter- oder Intervallübungen.

Spieler von *Zupfinstrumenten* üben zuerst verschiedene Anschlagarten der rechten Hand (langsam beginnen, dann Temposteigerung, Lautstärke schattieren), dann spielen sie die Greifhand am schnellsten mit verschiedenen Tonleiterfingersätzen ein.

Bei Tasteninstrumenten sind Tonleiterübungen über mehrere Oktaven zu empfehlen. Großer Wert muß auf sauberes „Unter- oder Übersetzen" der Finger gelegt werden.

2. Genaues Einstimmen der Instrumente.

3. Üben eines bekannten Stückes (zum Einspielen).

4. Besprechen des neuen Stückes (Stilart, Charakter, Spielweise, Tempo).

5. Versuchsweises Musizieren zum Kennenlernen der neuen Weise.

a) Vorproben des Melodiesatzes:
Aufteilung der Melodiestimme, Festlegen von 2. und eventuell 3. Stimme, Phrasierung besprechen, nötigenfalls Einzelstimmenprobe besonders schwieriger Stellen, Festlegen einer möglichen Nebenmelodie, schließlich gemeinsame Satzprobe der Melodieinstrumente.

b) Vorproben der Begleitung:
Harmoniefolge und Baßführung festlegen, besondere Eigenarten der Begleitung besprechen und üben; prüfen, ob ein Baßsolo vorkommt, oder ob Takte, in denen die Melodie liegenbleibt oder ganz schweigt, auszuschmücken sind.

6. Nun kann der Versuch gemacht werden, das Stück gemeinsam durchzuspielen.

Zwischendurch kritische Besprechungen von:

Allgemeiner Gestaltung, Phrasierung, Tempo, Dynamik, Zusammenspiel, Stimmung, Einsatz, Schlußgestaltung.

Beim Weiterproben Beachtung der festgestellten Fehler, weiteres Ausfeilen technisch und stilistisch schwieriger Stellen, Verbesserung des allgemeinen Zusammenspiels.

Erneute Frage: Entspricht die Ausführung dem Charakter des Stückes? Wird farbig musiziert, werden alle Klangmöglichkeiten ausgeschöpft? Sind Anfangs- und Schlußgestaltung gelungen? Welche Stellen können im Einzelstudium bis zur nächsten Probe verbessert werden?

Als Abschluß einer Probe sollte immer ein Stück gespielt werden, das man sich früher bereits erarbeitet hat, das man „drauf hat".

Grundregel

Probt nie zu lange, dafür aber gewissenhaft und konzentriert. Eine Probe soll nicht als Plage empfunden werden; wichtig ist, daß die Freude am Zusammenmusizieren gesteigert wird, und daß letztlich „Spielwitz und Musikantenflax" nicht zu kurz kommen.



WISSENSWERTES ÜBER MUSIKINSTRUMENTE SOWIE KLEINE TIPS FÜR DEN SPIELER

Ein guter Musikant soll mit seinem Instrument vertraut und verwachsen sein. Deshalb finde ich es wünschenswert, daß er nicht nur sein Instrument beherrscht, sondern auch über einige musikgeschichtliche und instrumententechnische Kenntnisse verfügt. Zu diesem Zwecke ist den folgenden Notizen über Musikinstrumente jeweils eine kleine Einführung über deren Ursprung und Entwicklung beigefügt.

Diese Angaben erheben aber schon aus Raumgründen keinerlei Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit. Weiterhin werden instrumenten- und spieltechnische Probleme behandelt; die eingestreuten kleinen Tips, die sich durchwegs in der Praxis bewährt haben, werden sicherlich das Interesse manchen Spielers erwecken.

Die einzelnen Instrumente sind in folgender Weise aufgeführt:

Saitenzupfinstrumente
- Harfe
- Gitarre
- Mandoline

Saitenschlaginstrumente
- Zither
- Hackbrett

Holzblasinstrumente
- Flöten
- Blockflöte
- Schwegelpfeife
- (Okarina)
- Klarinette
- Dudelsack
- Maultrommel

Blechblasinstrumente
- Trompete
- Familie der Hörner
- Posaune
- Tuba

Streichinstrumente
- Geige
- Bratsche
- Violoncello
- Kontrabaß
- Drehleier

Tasten-(Druckknopf-)Instr.
- Mundharmonika
- Ziehharmonika
- Akkordeon
- Steyrische Ziehharmonika
- Familie der Klaviere
- Portativ

Reine Schlaginstrumente
- Trommeln
- Becken
- Triangel usw.

Auf Tonhöhe abgestimmte Schlaginstr.
- Glockenspiel
- Xylophon
- „Hölzernes G'lachter"

SAITENZUPFINSTRUMENTE

Die Harfe

Dieses traditionsreiche und symbolträchtige Musikinstrument finden wir bereits im 4. Jh. vor Christus bei den Sumerern und Ägyptern. Damals wies sie die Form der Winkel- oder Bogenharfe auf, hatte also noch keine stützende Vorderstange.

Auch andere Völker Asiens und Afrikas benutzten ähnliche Instrumente. In Europa taucht sie zuerst im 8. Jh. in Skandinavien, Britannien und Irland auf. Im Lateinischen bzw. auch im Altnordischen sprach man von der „harpa" (= Zupfe), daraus wurde althochdeutsch „harfa" oder „harpha", dann „harpfa" oder „harffa". Die Harfe war vor allem beim Musizieren an den Höfen bis ins 17. Jh. hinein sehr in Mode, wurde allerdings dann von der *Laute* verdrängt.

Um 1720 entwickelte sich die *Pedalharfe* (Tretharfe), bei der erstmals ein Umstimmen ohne Unterbrechung möglich war. Die letzte entscheidende Verbesserung war schließlich 1810 die Einführung des Doppelpedalsystems, das der Harfe nun den Eingang ins Orchester ermöglichte. Inwieweit das Harfenspiel beim einfachen Volke im alpenländischen Raum verbreitet war, ist nicht bekannt. Erst im 18. Jh. finden wir Berichte über den Gebrauch der Harfe auf dem Lande. Zuvor sicherlich in den Städten gepflegt, gewann das Harfenspiel durch reisende Musikanten, Händler und Bettler jetzt auch in ländlichen Gegenden an Beliebtheit. Allmählich geriet es aber wieder in Vergessenheit und erhielt sich nur mehr in Tirol. Seit 1960 ist nun eine erfreuliche Wiederbelebung des *Volksharfenspiels* im deutschsprachigen Alpenraum zu verzeichnen. Gerade viele junge Leute erlernen dieses Spiel, und gar mancher verspricht, einmal ein guter Harfenspieler zu werden.

Ein nicht geringes Mitverdienst dieser Entwicklung gebührt *Josef Preissler* aus München, der in uneigennütziger Weise Harfenkurse ins Leben rief, Treffen von Harfenspielern veranstaltete und geeignetes Notenmaterial herausgab.

Neben ihrer besonderen Eignung als Soloinstrument fügt sich die Volksharfe gut in die Stubenmusikbesetzung mit Zither, Hackbrett, Gitarre und Baß ein und trägt mit ihren vielen Klangmöglichkeiten zur erfreulichen Bereicherung dieses Musizierens bei. Dabei wird sie nicht nur als Melodieträger oder als 2. bzw. 3. Stimme eingesetzt, sondern ist auch in der Lage, eine vollwertige Begleitfunktion zu übernehmen. Sie eignet sich auch zum Spiel von Nebenmelodien oder zum Ausfüllen von Takten, die liegende Melodienoten aufweisen. Die Harfe bringt eine begrüßenswerte Auflockerung ins Spiel, ihr Einsatz muß aber wohldosiert, geschmackvoll und durchdacht sein.

Die Grundstimmung der Volksharfe ist Es-Dur.



Durch Niederdrücken eines der sieben Pedale verkürzt sich über einen Gabelstift oder eine Scheibe die Saite, so daß sie um einen halben Ton höher klingt. Dies betrifft automatisch sämtliche Oktaven des gespielten Tones. Durch die Pedaltechnik ist das Spielen von C-, F-, Be-, Es-, G-, D-, A- und E-Dur möglich.

Großer Wert ist beim Harfenspiel auf einen gleichmäßig kräftigen Anschlag zu legen; besonders bei *Arpeggien* sollen keine einzelnen Töne herausplatzen. Beim Harfenspieler ist die Pflege der Fingernägel besonders wichtig (kurz halten!). Der Klang entwickelt sich am schönsten, wenn die Saite in ihrer Mitte angeschlagen wird; je näher dies am Resonanzkörper erfolgt, desto kürzer und härter wird der Ton (près de la table — nahe dem Tisch = Resonanzkörper). Da bei diesem Instrument alle Saiten frei schwingen, muß bei Akkordwechseln auf rechtzeitiges Dämpfen (speziell bei den länger klingenden Baßtönen) geachtet werden! Um Anschlags- und Dämpftechnik zu vervollkommnen, zieht man am besten eine gute Schule zu Rate.

Auch die Methode eines schnellen und sicheren Einstimmens ist ihr zu entnehmen. Die Grundstimmung wird von einer Stimmpfeife abgenommen. Es ist immer von besonderer Wichtigkeit, daß der Stimmschlüssel genau zu den Wirbeln paßt, also keinen Lehrgang aufweist. Ist das Musizieren zu Ende, so müssen alle Pedale in Grundstellung getreten werden! Das Instrument darf niemals am offenen Fenster oder in der Nähe eines Heizkörpers abgestellt werden (Gefahr eines Risses im Resonanzboden). Beim Transport soll die Harfe mit einem Überzug abgedeckt werden.



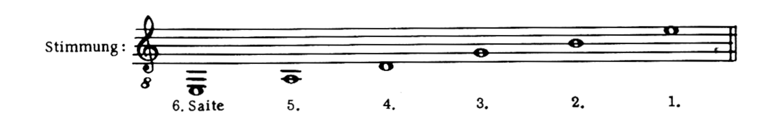
Die Gitarre

Die Gitarre mit achtförmigem Korpus ist im Abendland (besonders in Spanien) seit dem 13. Jahrhundert bekannt. Ihre vermutete Herkunft aus dem Orient ist exakt nicht nachzuweisen. Während sie zunächst nur vier Saiten und vier Bünde (guitarra española, gitarra latina) aufwies, versah man sie im 15. Jahrhundert mit vier *doppelchörigen,* im 16. Jahrhundert mit fünf doppelchörigen Saiten. Daneben kannte man auch noch die spanische *Vihuela de mano* mit 5—7 Saiten. Diese war, von der Bauart her betrachtet, eine Mischung aus Gitarre und Laute.

Im 18. Jahrhundert schließlich setzte sich die Gitarre *einchörig* mit 6 Saiten durch und trat in starke Konkurrenz zur Laute.

Die Aufzeichnung der Stücke erfolgte zunächst noch in *Tabulaturenform* (Benutzung von Tonbuchstaben, Tonzahlen und rhythmischen Zeichen), ab 1700 in der uns geläufigen Notenschrift. Besondere Blüte-Epochen erreichte das Gitarrespiel in Italien, Frankreich und Spanien. In Deutschland wurde die Gitarre Anfang des 19. Jahrhunderts zum Modeinstrument. Wien galt als Zentrum des kunstvollen Gitarrespiels; von dort gingen während der Biedermeierzeit Anregungen in die entlegensten Gebirgstäler aus. Vor allem zur *Liedbegleitung* wurde dieses Instrument bevorzugt. In vielen Gaststuben hing eine Gitarre an der Wand und lud zum Singen ein. Um 1850, als das Zitherspiel immer mehr an Beliebtheit gewann, wurde es um sie ein wenig stiller, aber die *Jugendbewegung* um 1900 verschaffte ihr einen erneuten Durchbruch.

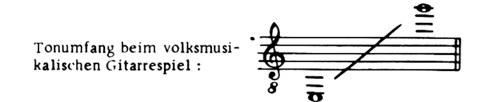
Auch in die *Gesellschaftsmusik* hielt die Gitarre immer mehr Einzug. Hier muß besonders ihre Verwendung im Schrammelquartett erwähnt werden. Meist wurde dabei eine Abart, die *Baßgitarre* (bis zu 12 freischwingende Baßsaiten), gespielt. Dieses Instrument finden wir vereinzelt heute noch bei verschiedenen Besetzungen. Ein ungeahnt großer Aufschwung des Gitarrenspiels ist nun in vielen Ländern seit Ende der sechziger Jahre zu verzeichnen. Das Spektrum erstreckt sich dabei vom Jazz und Beat über internationale Folklore bis zur Wiederentdeckung liebenswerter früherer Musikformen. Auch beim Volksmusizieren in unseren Landen hat sich dieses Instrument unentbehrlich gemacht.



Beachte:

> **Die Gitarre klingt eine Oktave tiefer als notiert!**

Die Gitarre als Begleitinstrument



Als Begleitinstrument ist die Gitarre sowohl Baß- als auch Harmonieträger. Deshalb müssen zu den richtigen Akkorden genau stimmende Bässe in Koordinierung mit einem eventuell mitspielenden Kontrabaß beziehungsweise einer Tuba gespielt werden. Bei jeder musikalischen Einrichtung ist darauf großer Wert zu legen.

Der Gitarrist soll auf ein lautstärkemäßig ausgeglichenes Spiel zwischen Baß- und Begleitsaiten (Nachschlag) achten. Das Begleitspiel der Gitarre bietet viele Klangmöglichkeiten. Geschmackvoll aufgebaut, kann es dazu beitragen, daß der Charakter eines Stückes (rhythmisch betont oder dezent im freien Vortrag) durch „rassiges" oder „feines" Spiel passend herausgearbeitet wird.

Der Spieler sollte sich mit allen Spielvarianten, die sowohl die Anschlagtechnik der rechten als auch die Grifftechnik der linken Hand betreffen, vertraut machen.

Zum Anschlag

Je näher der Anschlag am Steg erfolgt, desto härter klingt er. Er wird zum oberen Ende des Schalloches hin weicher. Bei der Begleitung eines „feinen" Stückes ist der weicher und voller klingende Anschlag mit der Fingerkuppe zu empfehlen, bei „rasanteren" Stücken ist eine Mischung zwischen Kuppen- und Nagelanschlag möglich, der dann härter und spitzer wirkt.

Der Anschlag der einzelnen Saiten kann im selben Moment erfolgen und klingt dann sehr geschlossen, oder die Saiten können nacheinander angezupft werden, in der Fachsprache mit „Arpeggio" (nach Harfenart) bezeichnet.

Zur linken Greifhand

Man sollte sich möglichst bald eine saubere Grifftechnik aneignen. Diese ist aus einer großen Anzahl von einfachen Schulen leicht zu erlernen. Es ist ratsam, sich frühzeitig mit dem *Barréspiel* (Querlegen des 1. Fingers über mehrere Saiten) zu beschäftigen, denn gerade bei Liedbegleitung oder auch bei vorwiegend aus Bläsern bestehenden Besetzungen ist es nötig, auch einmal in einer für die Gitarre ungünstigeren Tonart, wie E, H, Fis, Cis oder Be, Es, As und Des begleiten zu müssen. Dies bedarf zwar fleißigen Übens, die Mühe lohnt sich aber, sobald man eine einfache Begleitung durch den ganzen Quintenzirkel beherrscht. Das Musizieren in schwierigen Tonarten macht Spaß und gibt vor allem Selbstsicherheit.

Grundregel:

> **Mit Kraft hat Barréspiel wenig zu tun. Richtige Handstellung und Druckverlagerung sind wichtig!**

Voraussetzung ist allerdings, daß das Instrument einen geradlinigen Hals aufweist (keine Sichelbildung), der eine möglichst niedrige Saitenlage erlaubt.

Zwischendurch soll sich auch der Begleitgitarrist ein wenig mit dem Solospiel beschäftigen. Bei anspruchsvolleren Stücken werden Passagen vorkommen, welche die Kenntnis eines guten Fingersatzes voraussetzen.

Zur Dämpftechnik

Durch die Beherrschung einer guten Dämpftechnik kann der Begleitgitarrist gerade bei rhythmischen Stücken wesentlich dazu beitragen, daß das gemeinsame Musizieren farbig, rassig und interessant wird.

Es gibt mehrere Möglichkeiten:

a) Rechte Hand: Abstoppen der schwingenden Saiten durch vorsichtige Fingerkuppenberührung oder Abdämpfen der klingenden Saiten mit dem Handballen.

b) Linke Hand: Blitzschnelles Loslassen des Saitendrucks durch die Greiffinger (leichtes Abheben, leichte Drehung beim Barrégriff oder schnelles, vorsichtiges Berühren der leeren Saiten).

Beim gekonnten Begleitspiel geht die Dämpftechnik von rechter und linker Hand ineinander über. Gerade sie bringt oftmals eine charakteristische Note ins Spiel; dies trifft besonders bei rhythmischen Stücken zu.

Zum Saitenmaterial

Es bedarf einiger Geduld, bis man das für die jeweilige Gitarre passende Saitenmaterial gefunden hat.

Bei einem Instrument mit leichter Tonansprache wählt man einen dünneren, bei einem schwer ansprechenden einen dickeren Saitenbezug.

Spieler mit starkem, hartem Anschlag sollen Saiten mit größerer Spannung aufziehen.

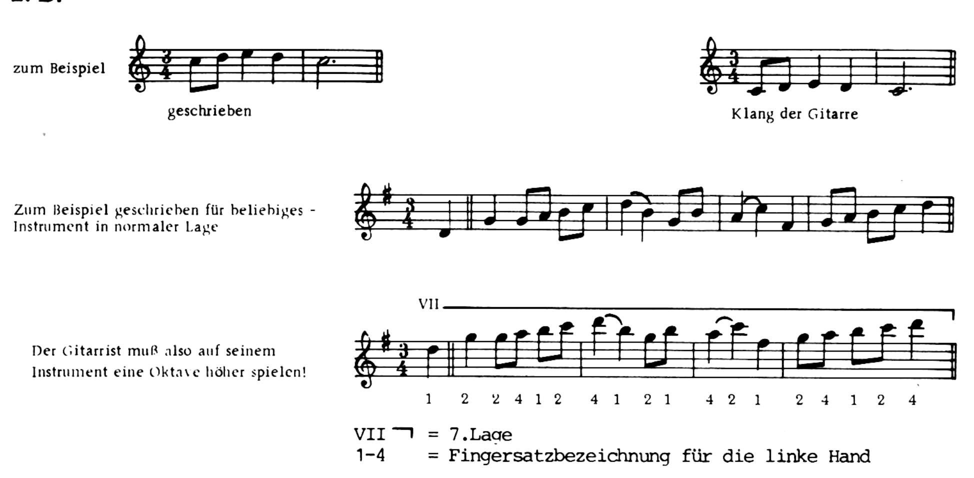
Wenn man das Gefühl hat, daß die Saiten in sich nicht mehr *quintenrein,* also abgespielt klingen, so ist ein kompletter neuer Satz aufzuziehen. Dies sollte aber nicht erst eine Stunde vor einem gemeinsamen Musizieren, sondern schon ein paar Tage vorher erfolgen, damit der neue Saitenbezug in der Stimmung noch mehrmals überprüft werden kann. Wie bei allen Saiteninstrumenten sollen die Saiten nach dem Spielen mit einem weichen Tuch abgewischt werden.

Die Gitarre niemals in der Nähe von Heizkörpern abstellen!

Für die Melodiegitarre

Bei geschriebenen Noten ist zu beachten, daß die Gitarre eine Oktave tiefer klingt als sie notiert wird!

z. B.



Um den Klang der ursprünglichen Tonlage zu erzielen, muß der Melodiegitarrist also das *Lagenspiel* beherrschen. Deshalb soll er sich mit der Grundliteratur des klassischen Gitarrespiels vertraut machen, denn hier erwirbt er sich am schnellsten eine richtige Fingersatz- und Anschlagtechnik sowie die Grundregeln einer guten musikalischen Gestaltung.

Bezüglich der Lautstärke muß berücksichtigt werden, daß die Gitarre an sich recht gestaltungsfähig, jedoch über eine gewisse Lautstärke hinaus nicht mehr gesteigert werden kann. Ein zu starkes Anzupfen bewirkt das Gegenteil, die Saite kann nicht mehr ausschwingen, und der Ton wird scheppernd und unschön, keinesfalls lauter.

Die Gitarre ist eben — auch in der Lautstärke — kein Klavier!

Die Mandoline

Die Mandoline, eine Kleinform der zur Lautenfamilie gehörenden *Mandola,* ist Mitte des 17. Jahrhunderts in Norditalien entstanden. Besondere Eigenarten sind ein halbkürbisartiger, aus schmalen Spänen zusammengesetzter Schallkörper, ein kurzer, mit festen Bünden versehener Hals, sowie ein offenes Schalloch. Wir kennen zwei Haupttypen: die *Mailändische* und die *Neapolitanische Mandoline;* in der Form der letzteren werden unsere heutigen Instrumente gebaut. Der Saitenbezug besteht aus acht paarweise im Einklang gestimmten Saiten (g, d′, a′, e″).

Der Anschlag erfolgt mit Hilfe eines Spielblättchens. Seine Hochblüte erlebte dieses Instrument um die Wende des 18. Jahrhunderts. Komponisten wie Vivaldi, Mozart, ja selbst Beethoven und Verdi setzten es in ihren Werken ein, aber auch Schönberg, Strawinski, Webern und Henze wollten nicht auf den charakteristischen Klang dieses Zupfinstruments verzichten.

In Italien ist die Mandoline noch heute sehr verbreitet, jedoch gibt es auch in Deutschland viele Liebhaberzirkel, die das Mandolinenspiel noch pflegen. Dies erfolgt vor allem in Quartettbesetzung mit 2 Mandolinen, Mandola (eine größere Form, die eine Oktave tiefer stimmt) und Gitarre. Daneben finden wir aber auch noch das „Zupforchester", das die gleiche Instrumentenzusammensetzung aufweist, aber chorisch besetzt ist.

Besonders in den 20er und 30er Jahren unseres Jahrhunderts traf man in Stadt und Land viele dieser Mandolinenvereinigungen an; die verwendete Literatur konnte aber von Fachleuten nicht immer gutgeheißen werden. Um so erfreulicher ist, daß sich nach 1950 der Bund Deutscher Zupfmusiker bemühte, der barocken Spielart der Mandoline (wenig Tremolo) wieder Geltung zu verschaffen. Ferner wurde mit Erfolg versucht, hier sei im besonderen Siegfried Behrend genannt, zeitgenössische Komponisten anzuregen, für Zupforchester eine neue in Fachkreisen anerkannte Literatur zu schaffen.

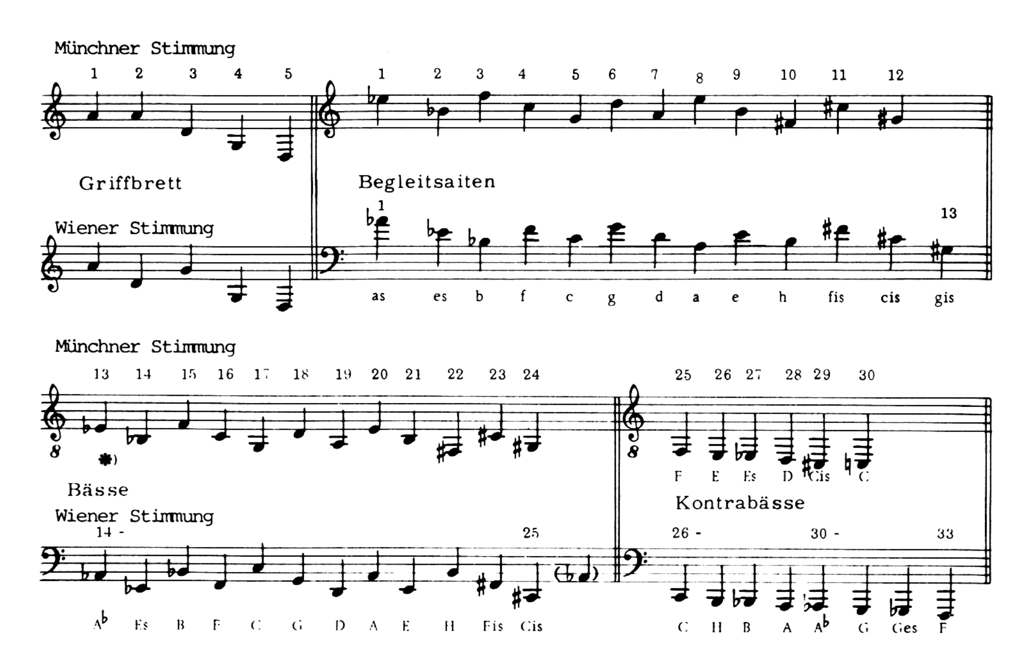
SAITENSCHLAGINSTRUMENTE

Die Zither

Aus dem altgriechischen *Kithara* ging das Wort Zither hervor. Im 17. und 18. Jahrhundert verstand man unter Cyster allerdings ein lautenartiges Instrument, dessen Saiten mit einem *Plektron* (Spielblättchen) geschlagen wurden. Ein Vorgänger unserer heutigen Zither war sicherlich das *Scheitholz* in Form eines länglichen, schmalen Kastens, auf den 3—4 Saiten aufgezogen waren. Nur auf der 1. Saite wurde Melodie gespielt, die übrigen Saiten klangen, in Grundton und Quinten gestimmt, unverändert mit (Borduninstrument, ähnlich dem Dudelsack und der Drehleier). Daraus entwickelte sich die *Kratzzither;* der Anschlag erfolgte tremolierend mit einem Spielblättchen. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts erhielt die Zither ihre heutige Salzburger Form. Die Melodiesaiten werden mit einem Daumenring angeschlagen, die Begleitsaiten mit den Fingern gezupft. Um 1840 erhielt das Griffbrett die chromatische Bundanordnung, die Zahl der Melodiesaiten wurde auf 4, bald darauf auf 5, die der Begleitsaiten auf 22 erhöht. Seither wurde immer weiter an der Verbesserung des Instruments gearbeitet. Zeitweilig

kann man sogar von einer Zitherindustrie sprechen, die sich um Bau und Verbreitung des Instruments bemühte. In unseren Tagen wird das Zitherspiel im Solo oder in Duo-, Trio-, Quartett- oder Quintettbesetzung gepflegt. Hier kommen Instrumente verschiedener Größen, wie Prim- oder Diskant-, Terz-, Alt- und Baßzither, zum Einsatz.

Die Grundstimmung der Zither war ursprünglich nicht einheitlich. Je nach Landschaft war die Tonanordnung der Saiten anders. In unseren Tagen kennen wir nur mehr die *Münchner* und die *Wiener Stimmung*. Der Unterschied liegt vor allem in der voneinander abweichenden Grundstimmung der Griffbrettsaiten.



Bei der Münchner Stimmung sind Bässe und Kontrabässe im Violinschlüssel notiert, der Klang ist aber jeweils
eine Oktave tiefer



In der nach 1950 entstandenen „Stubenmusik“ spielt nun die *Diskantzither* eine dominierende Rolle. Zusammen mit dem Hackbrett und eventuell der Volksharfe übernimmt sie den Melodiepart, während Gitarre und Baß die Begleitfunktion ausüben. Ihr großer Tonumfang auf den Griffbrettsaiten sowie ihre beachtliche technische Beweglichkeit kommen der Diskantzither dabei zustatten. Voraussetzung eines gekonnten Zitherspiels ist aber ein gediegener Elementarunterricht, der dem Spieler fundierte Kenntnisse von Griffbrett- und Freisaitentechnik vermittelt.

Beim Musizieren in der Stubenmusikbesetzung sei allerdings auf eine Gefahr hingewiesen: Da hier die Begleitung vor allem von Baß und Gitarre ausgeführt wird, befaßt sich der Zitherspieler meist nur mit dem Melodiespiel. Auf die Dauer ist deshalb eine Verkümmerung der Begleittechnik der rechten Hand zu befürchten.

Für Stimmreinheit sind auch bei diesem Instrument eine korrekte Mensur (Abstand der Bünde) und ein tadelloses Saitenmaterial maßgeblich.
Zur Familie der Zither gehört die *Streichzither*. Ihr Körper ist herzförmig, das Griffbrett gewölbt und mit Bünden versehen, darüber sind vier Saiten in Violinstimmung angebracht; sie wird liegend mit einem Bogen gestrichen.



Eine weitere Art finden wir in der Raffelzither *(Raffele)*. Obwohl dieses Instrument eine Zitherform aufweist, fehlen ihm die Begleitsaiten. Über dem Griffbrett sind drei Melodiesaiten (a, a, d) aufgezogen, die mit einem Spielblättchen angeschlagen werden.

An dieser Stelle sei noch an den bedeutendsten Zitherspieler seiner Zeit, Johann Petzmayer (1803—1884) erinnert. In Herzog Max in Bayern fand er einen großen Gönner und Förderer und wurde von ihm 1838 sogar zum Kammervirtuosen ernannt. Aus neuerer Zeit muß Richard Grünwald (1877—1963) genannt werden, der sowohl als hervorragender Interpret, als auch als fachkundiger Autor und Komponist neue Maßstäbe für gehobenes Zitherspiel setzte.

Das Hackbrett

Vorläufer dieses Instruments ist das *Psalterium*, ein bis Ende des 15. Jahrhunderts bekanntes Zupfinstrument. Seit dieser Zeit ist die Bezeichnung „Hackbrett“ nachweisbar. Bis ca. 1935 wurde es in *diatonischer* Stimmung gebaut, dann entwickelte der Salzburger Instrumentenmacher *Heinrich Bandzauner* ein handliches Hackbrett mit *chromatischer* Stimmung, an dessen Fertigstellung und Verbreitung *Tobi Reiser* wesentlichen Anteil hatte.

Wie bereits erwähnt, entwickelte sich in den fünfziger Jahren eine Besetzung mit chromatischem Hackbrett, Zither und Gitarre, die man alsbald „Stubenmusik“ nannte. Um ihre Entwicklung machten sich die *Schönauer Musikanten* verdient, deren hervorragendes Spiel für viele richtungweisend wurde.

Während früher das diatonische Hackbrett mehr eine begleitende Funktion hatte, ist heute das chromatische Hackbrett ein reiner Melodieträger. Da der Ton durch freischwebende Saiten erzeugt wird, ist besonders bei schnellen Figuren die Gefahr eines Ineinanderklingens der verschiedenen Töne und Akkorde sehr groß. Deshalb muß jede mögliche Dämpftechnik angewandt werden. Das Abdämpfen kann mit Hilfe der Handflächen, der Handrücken sowie der beiden Unterarme geschehen. Man sollte beim Kauf eines Instruments darauf achten, daß es nicht zu lange nachklingt. Manchmal dämpfen die Spieler überakustische Hackbretter durch das Einziehen eines Wollfadens innerhalb der Saiten nahe den Stegen.

Die beiden *Hämmerchen,* mit denen man die Saiten anschlägt, sollen leicht und elastisch, die oberen Anschlagflächen mit Filz oder Leder belegt sein. Man kann auch (ohne Belag) mit blankem Holz anschlagen, dadurch wird allerdings ein härterer Ton erzeugt. Eine weitere interessante Klangfarbe läßt sich durch schnelles Streichen über die vier Saiten eines Tones mit den Fingerkuppen (mit leichtem Übergang zum Nagel hin) erzielen oder durch Anzupfen (pizzicato) der beiden Außensaiten mit Daumen und Zeigefinger. Die Schlägel werden dabei vom dritten und vierten sowie vom kleinen Finger in der Handmuschel gehalten. Der Anschlag mit dem Schlägel soll locker aus dem Handgelenk erfolgen. Bei lange nachklingenden Instrumenten empfiehlt sich ein Anschlag näher am Steg (aber Vorsicht, daß die Stegleisten nicht getroffen werden).

Tonumfang:

Es gibt verschiedene Systeme des Stimmens. Wichtig ist jedenfalls, daß man immer wieder verschiedene Dreiklänge anschlägt und deren Stimmung kontrolliert (temperiert stimmen). Eine Erleichterung ist ein gut zu den Wirbeln passender Stimmschlüssel mit Hebelwirkung. Sollte das Instrument längere Zeit nicht gespielt werden, so muß die Grundstimmung dennoch ab und zu überprüft werden. Die Saiten können, um nicht zu rosten, leicht eingefettet werden.
Auch beim Hackbrett Vorsicht vor großen Temperaturunterschieden und Nässe!



BLASINSTRUMENTE

In der Praxis werden Blasinstrumente (Tonerzeugung durch Luft) in Holz-, Blech- und Rohrblattinstrumente eingeteilt.

Holzblasinstrumente

Flöten

Oboen (Doppelrohr)

Klarinetten (einfaches Rohrblatt)

Fagotte (Doppelrohr)

Blechblasinstrumente

Trompeten

Flügelhörner

Waldhörner
(Tenor-, Baritonhörner)

Posaunen

Tuben

Bei Oboen, Englisch-Hörnern und Fagotten wird ein doppeltes Rohrblatt verwendet; es ist oben geschlitzt, so daß die beiden oberen Enden flattern können. Dadurch gerät die Luft in Schwingungen. Bei der Klarinette befindet sich an der Unterseite des Mundstückes nur ein einziges Rohrblatt.

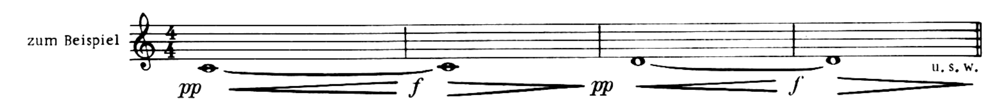
Bei Blechbläsern kommt der Ton zustande, indem sich die Lippen in ein Kesselmundstück legen und der Luftstrom durch dieses gepreßt wird. Die Höhe des Tones hängt von der Spannung der Lippen ab. Je fester sich diese in das Mundstück drücken, um so höher wird der Ton.

Für alle Bläser:

Die Atmung erfolgt durch das Zwerchfell (keine Brustatmung!).

Beim *Einblasen* sind zu empfehlen:

a) Das Aushalten langer Töne mit dynamischen Unterschieden (dabei aber genau die Stimmung halten!)



b) Staccatoübungen

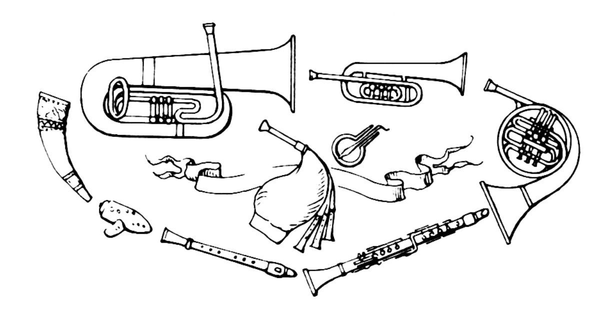


Eine zusammenhängende Phrase soll nach Möglichkeit in *einem* Atemzug geblasen werden; ist sie zu lang, so muß an einer passenden Stelle nochmals kurz zwischengeatmet werden. Wird nach Noten gespielt, so empfiehlt sich das Einschreiben von Atmungszeichen (° oder '). Dies erleichtert wesentlich das gute Zusammenspiel der Bläser.



Ein Ratschlag:

> Gerade im Anfangsstadium der Lernzeit sollte man sich von einem erfahrenen Bläser beraten und überwachen lassen, denn Grundfehler sind später schwer auszumerzen.



HOLZBLASINSTRUMENTE

Die Flöte

Dieses Instrument ist bis in die Urzeit zurück zu verfolgen. Sowohl in Asien und Afrika als auch in Europa kommt es in allen möglichen Formen vor. In Mitteleuropa können wir *Längs- und Querflöten* aus dem 10. und 11. Jahrhundert nachweisen. In einfacher Form blieb die Flöte fast 500 Jahre unverändert in Gebrauch. In der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts löste die Querflöte ihre Vorgängerin, die Querpfeife, ab. Letztere klang lauter und schärfer, hatte eine höhere Stimmung und eine engere Mensur. Während das Instrument bis 1650 aus einem Teil bestand, erfolgte dann bald seine Zerlegung in mehrere Teile.

Klappen finden wir erstmals 1589, und dieses System wurde immer mehr vervollkommnet, bis Böhm schließlich 1832 ein konisches Instrument mit Tonlöchern für jeden chromatischen Ton mit Ringklappensystem baute. Die Querflöte zieht sehr

bald in die Kunstmusik der Barock- und Rokokozeit ein. Selbst an Königshöfen wurde das Flötenspiel gepflegt. Allgemein bekannt ist ja die Liebe Friedrichs II. zu diesem Instrument.

Tonumfang der großen Flöte

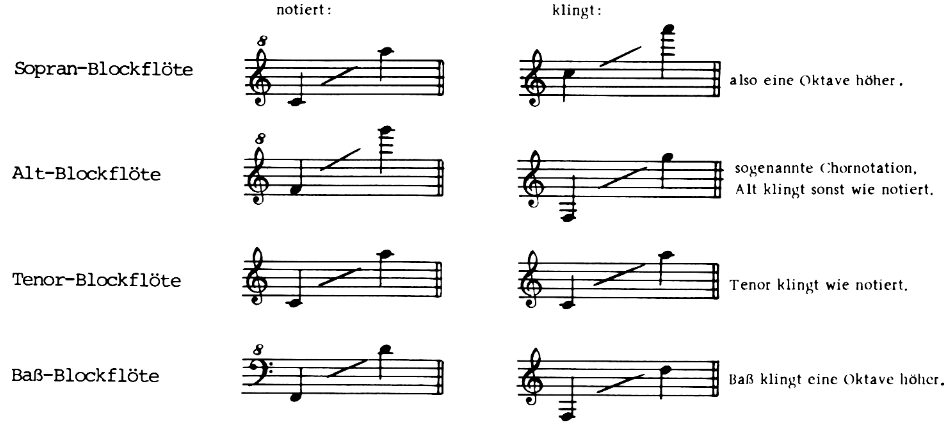
Aus der Orchester- und Kammermusik ist die Flöte nicht mehr wegzudenken. Beim Laienmusizieren findet die Querflöte vor allem in Blasorchestern Verwendung. Nachdem sie Jahrhunderte lang aus Holz gefertigt wurde, stellt man sie jetzt meist aus Metall her.

Die Blockflöte

Sie ist die wichtigste Art der Längsflöten. Bei *Michael Praetorius* (1619) finden wir die Abbildung einer ganzen Blockflötenfamilie: Vom „Klein-Flötlein" in g bis zur Großbaßflöte.

Die Blockflöte des Hochbarocks heißt „Flûte douce", „Flauto dolce". Sie hat einen Tonumfang von reichlich zwei Oktaven, ist eine Fortbildung der Altblockflöte und eignet sich für virtuoses Spiel. Ab 1750 wurde sie von der Querflöte verdrängt. Erst vom Anfang des 20. Jahrhunderts an gewann sie wieder an Bedeutung.

In unseren Tagen hat die Blockflöte durch das Schul- und Familienmusizieren wieder große Verbreitung gefunden. Beliebt ist das Blockflötenquartettspiel mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßflöte.



Die angegebenen Noten geben den gebräuchlichen Tonumfang an.

Auch bei vergrößerten Stubenmusikbesetzungen stellt das Mitwirken der Blockflöte eine willkommene Klangauflockerung dar. Der Spieler muß aber seinen Part in sehr solistischer und bewußter Art bringen und größte Aufmerksamkeit einer sauberen Intonation widmen. Kleine Stimmungsschwankungen können mit Ansatzveränderung oder dem Gebrauch von Nebengriffen ausgeglichen werden.

Die Schwegelpfeifen

Diese *Querpfeifen*, auch *Seitlpfeifen* genannt, waren noch bis in die 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der Schweiz, der Steiermark, auch in Tirol und Oberbayern bekannt. In Tirol diente die *Schwegel* besonders als Hirteninstrument, aber auch bei Schützenfesten und sonstigen festlichen Umzügen hörte man ihren lustigen Klang.

Da die Schwegelpfeife nur 6 Tonlöcher aufweist, müssen die hohen Töne durch veränderte Lippenstellung überblasen werden. Man kennt auch noch das doppelte Überblasen, wodurch wiederum eine halbe Oktave gewonnen wird. Mit Hilfe von Gabelgriffen können Töne wie fis und cis geblasen werden. Als charakteristisch erweist sich ein Spiel mit reichen Verzierungen (Triller und Vorschläge), das dem „Schwegeln" eine besondere Note verleiht.



Die Okarina

Zur Familie der Flöten gehört noch die Okarina. Diese *Gefäßpfeife* wird in Gestalt eines Vogelkörpers (oca = die Gans) aus Ton hergestellt und weist 8 bis 10 Grifflöcher auf. Sie wurde erstmals gegen 1860 in Italien gebaut. Ihr lustiger, etwas stumpfer Klang eignet sich gut für das Musizieren alpenländischer Melodien, wirkt auf die Dauer jedoch ein wenig ermüdend. Es gibt Instrumente in verschiedenen Größen und Stimmungen.



Die Klarinette

Um 1700 wurde dieses Holzblasinstrument von *Joh. Christoph Denner* in Nürnberg aus der Chalumeau, einem primitiven, alten Blasinstrument mit einfachem Blatt und zylindrischer Bohrung, entwickelt. Anfänglich nur mit 2 *Klappen* versehen, wurden im Lauf der nächsten Zeit diese für die verschiedenen Halbtöne weiter vermehrt, bis das Instrument schließlich um 1800 seine im Grunde heute noch gültige Form fand.

Während man in der klassischen Musik von einer Klarinettenfamilie spricht (verschiedene Größen und Stimmlagen), hat sich beim volkstümlichen Musizieren vor allem die B♭-Klarinette mit ihrem runden, vollen Ton durchgesetzt. Bei bäuerlichen Blaskapellen finden wir allerdings noch E♭- und C-Instrumente, die in höheren Lagen einen spitzen und scharfen Ton aufweisen.

Die *Baßklarinette* tritt in der Volksmusik kaum in Erscheinung.

Die Klarinette gehört in die Gruppe der Holzblasinstrumente, bei denen die Tonansprache mittels eines *Rohrblattes* erfolgt. Ein Kapitel für sich ist die *Blattfrage*.

Da man mit zu leichten Blättern schlecht stimmt, mit schweren hingegen nur eine geringe Modulationsfähigkeit erzielt, ist es ratsam, einen Mittelweg einzuschlagen.

Ein neues Blatt soll in Etappen eingeblasen werden, es soll sich erst allmählich mit Feuchtigkeit vollsaugen. Ein weiteres Problem bereitet die Auswahl eines geeigneten Mundstückes. Da die *Bahn* für die Ansprache des gesamten Tonumfanges von großer Wichtigkeit ist, soll man sich durch einen erfahrenen Lehrer oder Instrumentenbauer beraten lassen.

Die Stimmung der Klarinette kann durch Auswechseln einer längeren oder kürzeren *Birne* um einiges verändert werden. Je kürzer die Birne, desto höher wird die Stimmung.
Diese kann auch noch durch *Ausziehen* der Birne vom Oberstück weg reguliert werden (ausziehen — tiefer). Bei beiden Veränderungen ist die Relation zwischen hohen und tiefen Tönen aber nicht gleich, z. B. werden bei einer kürzeren Birne die Töne nächst der Birne mehr erhöht als jene, die näher am *Becher* liegen.

Beim Einstimmen ist dabei die beste Kontrolle das Vergleichen der Töne c″ und g′.



Die schlechte Stimmung einzelner Töne kann bis zu einem gewissen Grad ansatztechnisch oder durch Öffnen von Klappen beziehungsweise Abdecken von Grifflöchern weiter unten liegender Töne (Nebengriffe) verbessert werden.

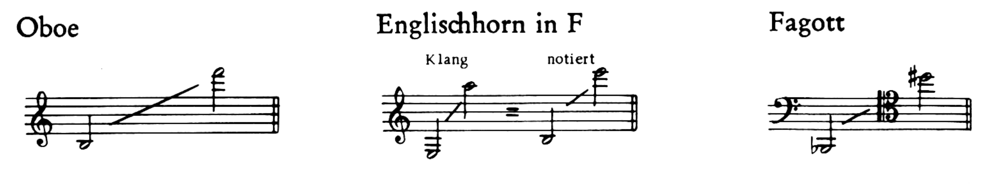
Gerade bei „Tanzlmusiken“ (kleinere Gruppen mit 3—4 Melodie-Bläsern und Begleitung) ist die Klarinette oftmals mit Trompete und Posaune gekoppelt. Hier muß in Tongestaltung, Phrasierung und Stimmung eine gewisse Anpassung zwischen Holz- und Blechbläsern erfolgen.

Zur Pflege der Klarinette:

Nach jedem Gebrauch Klarinette auswischen. Die Zapfen mit Hirschtalg einreiben.

In gewissen Zeitabständen Überholung durch einen Fachmann (Neupolstern der Klappen, Auswechseln lahmer Federn).

Zur Familie der Holzblasinstrumente gehören noch *Oboe, Englischhorn* und *Fagott.* Sie werden mit Hilfe eines Doppelrohrblattes angeblasen. In der Orchestermusik spielen diese drei Instrumente eine wichtige Rolle. Da sie hingegen beim Volksmusizieren nur selten anzutreffen sind, sollen sie hier nur am Rande erwähnt werden.



Der Dudelsack

Bei vielen Völkern Europas läßt sich der Dudelsack nachweisen. Während er noch heute bei den Schotten, Iren, Südfranzosen, Tschechen, den Polen und auf dem Balkan erklingt, ist er bei uns fast verschwunden. Allerdings bemüht man sich neuerdings, dieses Instrument hierzulande nachzubauen; an einigen Orten kann man es bereits wieder „dudeln" hören.

Der Dudelsack ist eine Weiterentwicklung der *Schalmei.* Ursprünglich wurde auf ihm nur Melodie gespielt. Erst später fügte man ihm einen sogenannten *Mitklinger* (immer gleichbleibender Grundton, *Bordun* genannt) in Form eines langen Rohres bei. Um 1500 entwickelte man dann ein Instrument mit zwei Mitklingern (Grundton und Quinte).
Im 18. Jahrhundert ist eine große Beliebtheit des Dudelsacks (ähnlich der Drehleier) zu verzeichnen; er wurde selbst an Höfen gespielt.

Ein wichtiger Bestandteil des Dudelsacks ist der Windsack (Fell oder Blase eines Schafes oder einer Ziege). Dieser wird durch ein Anblasrohr mit Luft versorgt.

Drückt der Spieler den Windsack mit dem Oberarm gegen den Körper, so wird die Luft in die Stimmpfeife bzw. die Bordunpfeifen (Mitklinger) gepreßt. In diese ist jeweils ein einfaches oder ein Doppelrohr eingebaut, das der Tonerzeugung dient. Die Spielpfeife hat meist 6 Tonlöcher.

Die Maultrommel

Die Maultrommel zählt zur Familie der *Idiophone* und gilt als eines der urtümlichsten Instrumente, denn Tonerzeugung durch vibrierende Stäbe (infolge Atemstroms) sowie die Verwendung der Mundhöhle als Resonanzraum sind seit Urzeiten bekannt. Erste europäische Nachweise führen in das 14. Jahrhundert zurück.

Um die Wende des 19. Jahrhunderts gab es reisende Maultrommelvirtuosen, die auf besonderen Gestellen mehr als ein Dutzend Instrumente verschiedener Stimmung aufgebaut hatten. Dadurch wurde das Spielen in verschiedenen Tonarten möglich. Als die gelungensten noch erhaltenen Kompositionen für Maultrommel kann man einige Doppelkonzerte (in Verbindung mit Mandora und Streichern) von *G. F. Albrechtsberger,* dem Lehrer *Ludwig van Beethovens,* bezeichnen. Daß beim Volke die Maultrommel beim „Gaßlgehen" gezupft wurde, ist bekannt, daß aber dieses „Fensterlnmusizieren" schließlich wegen Gefährdung der Moral von der Obrigkeit verboten wurde, entlockt uns heute ein kleines Schmunzeln.

In verschiedenen Bauarten und Formen finden wir die Maultrommel in unseren Tagen auch noch in Südostasien und Afrika. Das Maultrommelspiel soll hier nicht in allen Einzelheiten beschrieben werden, es sei aber darauf hingewiesen, daß ein geschickter Spieler mit der Stahlmaultrommel Tonhöhen und Tonlängen genau bestimmen kann.

Seit den sechziger Jahren ist bei uns eine erfreuliche Wiederbelebung dieses Spiels zu verzeichnen. Meist sind es zwei Musikanten, die zusammen „trommeln“.

Manchmal werden sie von Gitarre und Baß begleitet, aber dies bedarf der Auswahl gut stimmender Maultrommeln — und die sind rar!

BLECHBLASINSTRUMENTE

Die Trompete

Trompetenähnliche Instrumente lassen sich in vielen Ländern Europas, Asiens und Afrikas bis in die vorgeschichtliche Zeit zurückverfolgen. Als Grundmaterial dienten Naturprodukte wie Muscheln, Knochen, Bambus u. ä. Später gelang es, aus Holz, Ton oder Elfenbein trompetenähnliche Klangkörper zu schaffen. Damals erfolgte die Tonansprache durch ein Anblasloch, Mundstücke waren noch nicht bekannt. Zur Zeit der Kreuzzüge kamen aus dem Orient aus Blech hergestellte Trompeten nach Europa. An den Höfen wurden sogenannte *Businen* (Kesselmundstück-Instrumente sarazenischen Ursprungs, engmensuriert, mit trichterförmigem Schallstück, heller, schmetternder Klang) meist bei festlichen Aufzügen zusammen mit Schalmeien, Pauken und Trommeln gespielt. Aus ihnen entwickelte sich im 16. Jahrhundert die Naturtrompete mit *einer Windung*, die bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts im wesentlichen die gleiche Form behielt. Auf all diesen Instrumenten wurden jedoch nur *Naturtöne* geblasen. Seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erweiterte man mit zahlreichen Versuchen die chromatischen Tonmöglichkeiten. Einen entscheidenden Fortschritt in der Spieltechnik bewirkte aber erst die Erfindung der *Ventile*. Chromatisches Blasen war jetzt möglich, die Trompete übernahm in der Orchestermusik eine erweiterte Funktion.

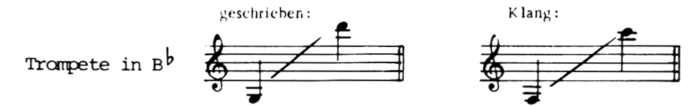
Beim heutigen Laienmusizieren spielen Trompete, Posaune, Hörner und Tuba in Blaskapellen und Tanzlmusiken eine große Rolle.

Bei allen Spielern ist eine für das jeweilige Instrument günstige Lippenbildung Voraussetzung, da ein von Natur geeigneter *Ansatz* die Entwicklung des Spiels entscheidend beeinflußt. Anfänger sollen sich sofort von einem erfahrenen Bläser beraten (Mundstückfrage) und beim Lernen überwachen lassen. Die Atmung erfolgt aus dem Zwerchfell. Zum Einblasen sind, ähnlich wie bei den Klarinetten bereits erklärt, das Aushalten langer Töne und Staccatoübungen zu empfehlen.

Einer besonderen Pflege (Spezialöl) bedürfen die Ventile sowie die Bögen, mit deren Hilfe die Stimmung korrigiert werden kann (beim Ausziehen tiefere Stimmung).

Der Bläser eines Instruments in B_b soll sich möglichst bald mit einfachem Transponieren (von C nach B_b) vertraut machen, da er gerade in kleineren Besetzungen oftmals aus C-Stimmen lesen muß.

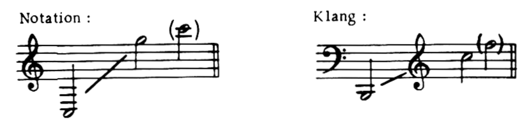
Die Verwendung von Dämpfern ist beim einfachen Laienmusizieren wenig gebräuchlich.



Das Horn

Hornähnliche Instrumente aus Tierhorn, Muscheln, Knochen, Bambusröhren usw. sind bereits aus dem alten Orient und der Antike bekannt. Als zweite Stufe entwickelte man Formen unter Benutzung natürlichen Materials wie Holz und Rinde. In der Volksmusik hat sich in dieser Form das *Alphorn* bis in unsere Tage hinein erhalten. Als dritte Stufe ist die Verwendung von Metall zu nennen. Besonders kunstvoll aus Bronze gegossene Blasinstrumente, *Luren* genannt, wurden in Skandinavien gefunden und dürften der germanischen Vorzeit entstammen. Sie sind S-förmig gedreht, bis zu 2 m lang und weisen bereits *kesselförmige Mundstücke* auf.

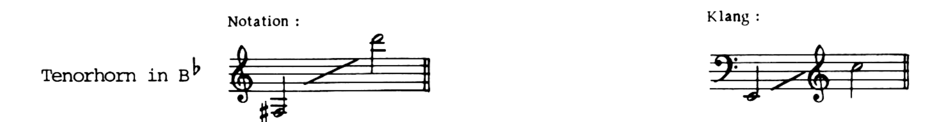
In der heutigen Musik versteht man unter Horn das *Waldhorn*. Seine Form fanden französische Instrumentenbauer bereits Ende des 17. Jahrhunderts. Einen festen Platz im Orchester fand es in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. An seiner weiteren Entwicklung waren maßgeblich der Dresdner Hornist *Joseph Hampel* und der Belgier *Charles Joseph Sax* beteiligt. Um 1850 setzte sich endgültig das Ventilwaldhorn durch (F-Stimmung).



Das *Waldhorn* spielt in der modernen Orchestermusik eine wichtige Rolle. Es eignet sich besonders zum Interpretieren von Post-, Jagd-, oder Wald- und Naturszenen, bereichert aber auch mit seinen tiefen, warmen Tonregistern das Klangbild des Orchesters. Auch in kammermusikalischen Werken ist dieses Instrument zu hören.

Im Blasorchester erfüllt das Waldhorn ebenfalls eine wichtige sowohl solistische als auch begleitende Funktion. Bei bäuerlichen Blaskapellen wird das Horn aber meist nur als Nachschlaginstrument eingesetzt.

Von Besonderheit ist das Einführen der Hand in den Trichter (Stopfen), das Instrument klingt dann etwas gedeckter und tiefer.



Bei Blaskapellen ist der Einsatz von *Tenor- und Baritonhörnern* sehr beliebt. Es handelt sich dabei um Ventilbügelhörner, die sich durch einen vollen, aber weichen Klang auszeichnen. Dies tritt besonders charakteristisch beim Musizieren böhmischer Melodien in Erscheinung.

Zu dieser Familie gehört auch das *Flügelhorn* in B♭, das in der Blasmusik immer noch eine wichtige Rolle spielt. Es wird ähnlich der Trompete melodieführend eingesetzt, zeichnet sich aber vor allem durch einen milden, etwas dunklen, ausdrucksvollen Ton und eine große technische Beweglichkeit aus.



Die Posaune

Sie ist im 15. Jahrhundert aus der *Busine* entstanden. Zur Zeit Orlando di Lassos wurden kleine, *engmensurierte* Posaunen verwendet, die sich aufgrund ihres geschmeidigen Tons zum Begleiten von Chorstimmen eigneten. In Orchestern werden Posaunen erst im 19. Jahrhundert zur Regel, sie sorgen für tiefe Harmonien.

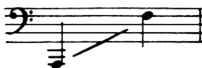
Die U-förmige Zugvorrichtung ermöglicht eine vollständig chromatische Skala, deren Reinheit der Bläser mit der entsprechenden Zugstellung bestimmt.

Bei den heutigen Blaskapellen treten die Tenorposaunen sowohl melodieführend als auch begleitend als Nachschlaginstrumente in Erscheinung. Der Spieler muß größten Wert auf leichten Lauf des „Zuges“ legen, für dessen Pflege besondere Gleitmittel durch den Fachhandel erhältlich sind.



Die Tuba

Der Name Tuba war schon den Römern bekannt. In seiner heutigen Form ist das Instrument allerdings ziemlich jung. Eigentlich als eine Weiterentwicklung alter Hörner fand die Tuba zuerst um 1835 in der *Militärmusik* Verwendung, doch bald wurde sie von *Richard Wagner* eingesetzt und übt auch bei *Richard Strauss* und *Igor Strawinski* eine wichtige Funktion aus.



Bei Blaskapellen übernimmt die Tuba den Baßpart. Bei der „Tanzlmusik“, die immer mehr Liebhaber findet, tritt sie oftmals an die Stelle des Streichbasses.

STREICHINSTRUMENTE

Die Violine (Geige)

Die Heimat der Streichinstrumente ist vermutlich Innerasien. Die früheste Abbildung einer Geige stammt aus dem 9. Jahrhundert (karolingische Psalterhandschrift = Utrecht-Psalter, noch in Fiedelform). Die erste Darstellung der gesamten Geigenfamilie findet man in einem Kuppelfresko des Domes in Saronno bei Mailand, das um 1535 entstand. Aus dem 17. Jahrhundert stammen die ersten eigenständigen Violinmusiken. Vorher fand das Instrument bei Tanz- und Tafel-, also bei unterhaltender Musik Verwendung. Ihre klassische Form erfuhr die Violine um 1600. Zu hoher Blüte gelangte die Geigenbaukunst im 17. Jahrhundert. Im Laufe des 18. Jahrhunderts gewann die Geige, die bisher meist als Kammerinstrument eingesetzt war, zunehmend als Konzertinstrument an Bedeutung. Zusammen mit Bratsche, Violoncello und Kontrabaß bildet sie die Streichergruppe im Orchester.

In der *Hausmusik* ist das Geigenspiel auch heute noch recht beliebt, vor allem in der Besetzung zwei Geigen, Bratsche und Cello im Streichquartett.

In der *Volksmusik* spielt die Geige in vielen Ländern Europas eine große Rolle.

Sichere Quellen reichen über Jahrhunderte zurück und bezeugen ihre Verbreitung.

Betrachten wir Irland, Polen, den Balkan, Norwegen oder Oberösterreich (mit seinen liebenswerten Landlergeigern), so sind Struktur und Charakteristik der Stücke oftmals zwar sehr verschieden, aber überall finden wir die gemeinsame Liebe zum Geigenspiel. Beim alpenländischen Musizieren war es lange Zeit dominierend. Heutzutage zeigen sich bei uns wieder Ansätze, daß das Spiel mit Geigen nicht in Vergessenheit geraten ist. Die sich bildenden Musiziergemeinschaften bestehen meist aus 2—3 Geigen und einer Begleitgruppe, zu der sich noch eine Flöte oder ein Akkordeon gesellen können. Für diese Besetzung eignen sich Stücke sowohl tänzerischen Charakters als auch Weisen gehobener Art wie Tafelstücke und dergleichen.

Stimmung der leeren Saiten

g d a e

in der Volksmusik bis

Selbstverständlich braucht eine Geigenmusik längere Zeit, bis sie sich geformt und einen guten Stand des Zusammenspiels gefunden hat, aber schon sehr bald wird die eigene Freude und die der Zuhörer wachsen, wenn die „Stückln" immer besser gelingen.

Wichtig ist natürlich eine solide Grundausbildung auf dem Instrument.

Spielen Streicher nach Noten, so empfiehlt sich das Einzeichnen von *Bogenstrichen* (⊓ = Abstrich, V = Aufstrich) an wichtigen Stellen.

Beispiel mit genauer Bogenstrichbezeichnung:



Wird nach Gehör musiziert, so sollten sich die Streicher an wichtigen Stellen strichtechnisch abstimmen, man wird sich dabei der führenden ersten Geige anpassen.



Die Bratsche

Die Bratsche, auch Viola genannt, gleicht in ihrer Bauart der Violine, ist aber größer und klingt eine Quinte tiefer. Als Vorgängerin kennen wir die Viole (Altlage), die beim Spielen noch auf den Schoß gestellt wurde. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde diese von der *Viola da braccio* abgelöst. Diese „Armviole“ klemmte man anfangs noch nicht unters Kinn, sondern legte sie locker auf dem Oberarm auf.

In neuerer Zeit ist die Bratsche innerhalb der Streichergruppe zu einem festen Bestandteil des Orchesters geworden. Da bei einer Notation im Violinschlüssel viele Hilfslinien nötig wären, erfolgt diese im Altschlüssel.

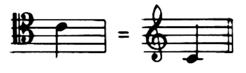
In der Volksmusik tritt dieses Instrument kaum in Erscheinung.



Das Violoncello

Sein Vorgänger ist die Viola da gamba. Instrumentenbautechnisch stellt das Violoncello einen verkleinerten Violone dar und entstand in dieser Form um 1640.

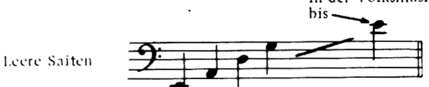
Erst 1750 gelang es ihm, die *Gambe* endgültig zu verdrängen. Das Violoncello gehört im wesentlichen der Baßregion an, kann aber bis ins Sopranregister gespielt werden. Infolge dieses großen Tonumfangs ist eine Notierung sowohl im Baß- und Violinschlüssel als auch in der Mittellage im Tenorschlüssel nötig.



Bei den Streichern des Orchesters ist es mit einer ganzen Gruppe vertreten. Bei unserem Volksmusizieren spielt das Violoncello eine geringe Rolle, in seltenen Fällen ersetzt es in kleineren Spielgruppen den Kontrabaß.

Der Kontrabaß

Als größtes Streichinstrument gilt der Kontrabaß. Sein Vorläufer war der *Violone,* welcher der Familie der Violinen angehört und bedeutend größer war als das Violoncello. Erstmals wurde er Mitte des 16. Jahrhunderts erwähnt. Bereits 100 Jahre später fand er Eingang ins Orchester; auch in Kammermusikwerken ist er vertreten.



Der Kontrabaß klingt eine Oktave tiefer als notiert.

In der Volksmusik spielt der Kontrabaß (Baßgeige) eine wichtige Rolle. Er übernimmt die unterste Stimme, den Baß, also die Grundlage jeder harmonischen Musik. Bei Volksmusikstücken soll er sich aber zunächst mit einer sauberen *Grundbaßfunktion* begnügen. Ein zu solistisches Spiel stört meist die Generallinie dieser einfacheren Art von Musik.

Für den Bassisten ist es wichtig, sich möglichst bald mit den harmonischen Grundgesetzen vertraut zu machen (Tonarten, Tonleitern, Dreiklänge, Tonstufen). Ferner soll er sich einen guten Fingersatz wenigstens der gängigsten Tonleitern aneignen. Dadurch kann man allmählich eine Griffsicherheit erzielen, die einem beim Spiel schwieriger Passagen zugutekommt.

Grundsatz:

> Gemeinsames Musizieren baut auf dem Baß auf, wichtig sind dabei korrekt gesetzte Baßnoten und deren saubere Intonation.

Die Zeiten sind längst vorbei, als der Wirt sagte: „Wenn ihr am Samstag zum Tanz aufspielt, dann vergeßt's die Baßgeige nicht, spielen tut sie aber unser ‚Hausl'".

Zur Spieltechnik sei angeregt:

Vernachlässigt das „Streichen" (arco) der *Baßgeige* nicht! In Verbindung mit dem Zupfen ergibt sich ein interessantes Wechselspiel. Vergeßt aber beim Streichen nicht, daß die Haare des Bogens hin und wieder mit Kolophonium „geschmiert" werden müssen.

Beim *Pizzicato* (Zupfen) wird ein voller Ton erzeugt, wenn der Anschlag nahe dem Griffbrett erfolgt. Je näher zum Steg hin gezupft wird, um so härter und spitzer wird der Ton.

Die Drehleier

Zur Familie der Streichinstrumente gehört auch die Drehleier. Ihre Existenz kann man bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen. Damals hieß sie Organistrum. Im 15. Jahrhundert kommt ihre Bezeichnung Vielle (Viole) auf. Im 16. Jahrhundert verfiel das Instrument einer Mißachtung; man erwähnte es nur noch am Rande als „Bauren- und Weiberleier". Im 18. Jahrhundert aber erlebte die Drehleier vor allem auf französischem Boden eine neue Blüte und wurde zum Modeinstrument der Gesellschaft. Verschiedene Komponisten schrieben für sie Konzerte.

In Deutschland registrieren wir die letzten Drehleierspieler um die Wende unseres Jahrhunderts, dann wird es um dieses Instrument sehr still. Erfreulicherweise laufen neuerdings wieder Bestrebungen, das Drehleierspiel zu neuem Leben zu erwecken. Die in den Museen noch erhaltenen Instrumente baut man nach und sucht nach Möglichkeiten, die Drehleier in unser Volksmusizieren einzubeziehen.

Die Drehleier weist eine Kastenform auf. Am unteren Ende befindet sich eine *Kurbel,* die ein *Rad* andreht (deshalb auch der Name „Radleier"). Über diesem laufen mehrere Saiten, die, durch die Drehung in Schwingung gebracht, ohne Unterbrechung erklingen. Das Instrument hat eine bis zwei Begleitsaiten, die in Grundton und Quinte gestimmt sind, sowie danebenlaufend eine bis zwei im Einklang gestimmte Melodiesaiten. Letztere können durch federnde Stoßtasten verkürzt werden und erlauben dadurch ein Melodiespiel. Die Begleitsaiten erfüllen — ähnlich wie beim Dudelsack — eine Bordunfunktion.



TASTEN-(DRUCKKNOPF-)INSTRUMENTE

Die Ziehharmonika — die Mundharmonika

Da die Ziehharmonika eine Weiterentwicklung der *Mundharmonika* ist, wollen wir zunächst auf diese eingehen. Ein Instrument, das wesentliche Kennzeichen (Stahlzungen, Tonlochzellen) der Mundharmonika aufwies, wurde erstmals 1821 von dem Thüringer *Friedrich Buschmann* hergestellt. Um 1830 entstand in Wien ein kleines Zentrum von Mundharmonikaerzeugern. 1856 wurde schließlich in Trossingen die Fabrikation aufgenommen. Seither wurde ihr Bau wesentlich verfeinert. Das Instrument hatte ursprünglich diatonische Stimmung. Für Melodien mit Tonartwechsel sind deshalb mehrere Instrumente nötig. Neuerdings kennen wir die chromatische Mundharmonika, bei der mit Hilfe eines *Tonschiebers* sämtliche Halbtöne geblasen werden können.

Aus der Mundharmonika wurde später die *Ziehharmonika* entwickelt — in der Form eines kleinen Kastens, in dem Tasten oder Knopftasten, Federn, Stahlplatten und ein Blasbalg montiert waren. Anfangs konnte man darauf nur in einer Tonart spielen. Die *chromatische Harmonika* entstand um 1855. Neben dieser erhielt sich aber bis heute noch das diatonische System, inzwischen natürlich mit vielen Verbesserungen in Form der steyrischen Ziehharmonika.

Aufgrund seines kompakten Klanges und der Möglichkeit, Melodie und Begleitung zugleich auszuführen, wurde das Harmonikaspiel immer beliebter und trug wesentlich dazu bei, im Alpenraum die früher bevorzugten Instrumente Hackbrett, Harfe und Schwegelpfeife zu verdrängen.

Das Akkordeon

Während die Harmonika in Form des *Bandoneons*, andernorts auch *Konzertina* genannt, eine Weiterentwicklung erfuhr, setzte sich nach 1930 in kürzester Zeit das neu eingeführte *Chromatische Akkordeon* durch. Druck und Zug erzeugen den gleichen Ton, die Melodieseite weist ein vom Klavier übernommenes *Tastensystem* auf. Vereinzelt findet man noch Knopfgriffinstrumente in deutscher, holländischer, italienischer, schwedischer oder Wiener-Stimmung. (Grundprinzip der Melodieseite: Mehrere senkrecht gegeneinanderstehende, geringfügig gegeneinander verschobene Tastenreihen; Töne folgen in Schrägreihen chromatisch aufeinander.)

Beim Akkordeon können auf der linken Seite nach wohldurchdachter Knopfanordnung sowohl Einzelbässe als auch Dur-, Moll-, Dominantseptakkorde und verminderte Dreiklänge gespielt werden. Diese Akkorde sind unter einem Knopf gekoppelt.

Es ist allgemein bekannt, daß sich Akkordeonisten nicht nur mit Solo- und Duospiel beschäftigen, sondern sich zu Musiziergemeinschaften, die bis zum stattlichen

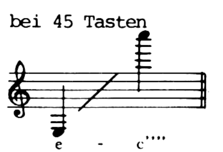
Akkordeonorchester reichen, zusammenschließen. Oft wird dabei ein für das Laienmusizieren erstaunliches Niveau erreicht.

Neuerdings findet dieses Instrument immer häufiger Aufnahme in kleineren Spielgruppen, die sich aus verschiedenen Instrumenten zusammensetzen. Hierbei kommt dem Akkordeon zugute, daß es sowohl als Melodie- als auch als Harmonie- und Rhythmusträger eingesetzt werden kann. Man muß sich aber immer darüber im klaren sein, daß es sich beim Akkordeon um ein *mechanisches* Instrument handelt; deshalb werden vom Spieler besondere Anpassungsfähigkeit und musikalischer Geschmack verlangt.

Der Tonumfang ist je nach Größe des Instruments verschieden.







Nun einige Ratschläge:

a) Beim Melodiespiel soll passend registriert werden. In klanglich durchsichtigen Besetzungen wähle man keine allzu dick klingenden *Register,* da die Harmonika mit ihrem massiven Ton sonst die mitspielenden Instrumente „erdrückt". Zartere Klangfarben sind hier erwünscht.

Bei einer Tanzlmusik, beim Zusammenspiel mit Bläsern können Register mit größerer Lautstärke benutzt werden, aber auch hier soll der Klang niemals mulmig oder schwül sein. Beim Kauf eines neuen Instruments soll man in aller Ruhe dessen Klangmöglichkeiten prüfen.

b) Wenn das Akkordeon begleitet, so besteht die Gefahr, daß im Nachschlag zu viel gemacht wird, daß man sich nicht mit dem einfachen Rhythmus begnügt, sondern diesen mit vielen Nebennoten anreichert. Damit beginnt aber eine Effekthascherei, die der Volksmusik nicht von Nutzen ist.

c) Übernimmt das Akkordeon *Nebenmelodien* oder sogenannte „fill in" (d. h., es werden Takte „gefüllt", bei denen in der Melodie liegende Noten vorkommen), so muß jetzt nicht unbedingt ein Feuerwerk von chromatischen oder über zwei Oktaven reichenden Läufen gestartet werden. Auch hier sollen sich die technischen Möglichkeiten des Instruments bescheiden. Man muß sich in Figuration und Dynamik dem übrigen Klangkörper und der Grundstruktur des Stückes anpassen.

Damit das Spiel nie mechanisch klingt, soll es in der Lautstärke sehr variabel gestaltet werden. Voraussetzung dafür ist das Beherrschen einer guten *Balgführung.* Nur sie ermöglicht eine interessante Tonbildung und Tongestaltung.

Pflege des Akkordeons

Schutz vor Staub und Feuchtigkeit! Aufbewahrung im verschlossenen Koffer bei normaler Zimmertemperatur, Vorsicht vor Erschütterungen beim Transport (eventuell Unterlage einer Matte aus dickem Schaumgummi). Anfassen des Instruments nur an der Schmalseite des Gehäuses, am Balg und am Baßgehäuse. Das Akkordeon darf auf keinen Fall an den Pianotasten oder an der Baßklaviatur aus dem Koffer gehoben werden. Nach dem Spiel immer den Balghalter schließen!

Sollte ein Defekt an der Mechanik eintreten, muß meist ein Fachmann zu Rate gezogen werden.

Die steyrische Ziehharmonika

Diese Handharmonika entwickelte sich aus dem „Wiener Modell“ (einer Weiterentwicklung des 1829 patentierten Demian'schen „Akkordions“) und aus der „Deutschen Harmonika“ (die aus der Buschmann'schen „Handaeoline“ entstand).

Sie hat *diatonischen* Charakter, ist also wechseltonig, d. h., auf Zug und Druck erklingen verschiedene Töne. Um 1870 fand sie bereits technisch und klanglich die Form, in der sie — abgesehen von Materialverbesserungen — heute noch gebaut wird.

Die Besonderheit dieses Instruments liegt im absoluten Klangunterschied zum derzeitig gebräuchlichen chromatischen Akkordeon. Die Diskantseite klingt hell und durchsichtig, in hohen Lagen durchdringend und scharf. Auf der Baßseite, die mit 6 kleinen Metalltrichtern versehen ist, erklingen tiefe, ein wenig schneidende *Helikonbässe* (Helikon ist ein tubaähnliches Instrument im Blasorchester). Diese Tonfärbung kann weder von einer anderen Harmonika noch vom Akkordeon nachgeahmt werden. Die Baßseite ist in reine Bässe und in jeweils mit einer Taste gekoppelte Dreiklangnachschlagakkorde (in Dur und in Moll) eingeteilt. Das große Modell hat 33 Melodie- und 12 Baß- beziehungsweise Akkordtasten.

Es gibt Instrumente mit verschiedenen Tonartkombinationen. Bei Modellen mit vier Tastenreihen sind geläufig: G, C, F, Be, auch C, F, Be, Es oder A, D, G, C.

Vom Klangcharakter her eignet sich die steyrische Ziehharmonika in besonderer Weise zum Musizieren alpenländischer Tanzweisen. In vielen Volksmusikgruppen ist sie neuerdings wieder eingesetzt, und bei genauem Hinhören wird mancher Volksmusikfreund sofort feststellen: Da spielt eine „steyrische Ziach“ mit.

Die Familie der Klaviere

Um das Bild der im häuslichen Kreis gespielten Musikinstrumente abzurunden, möchte ich noch kurz auf das Klavier und seine wichtigsten Vorgänger eingehen.

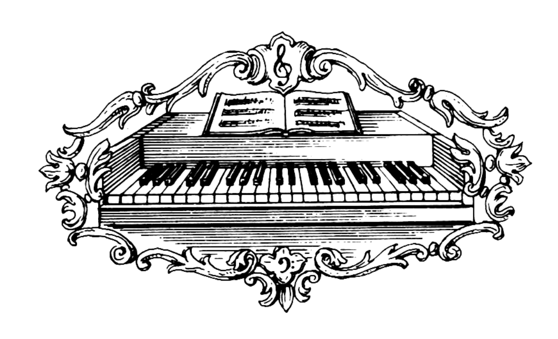
Als ältestes Klavier-Saiteninstrument gilt das *Klavichord*, das sich um 1200 aus dem *Monochord* entwickelte. Vom 15.—18. Jahrhundert spielte es eine wichtige Rolle. Das Instrument glich einem viereckigen Kasten, bei dem die Saiten quer zur Tastatur liefen. Der Saitenanschlag erfolgte durch einen Eisenbügel, der am Ende einer *Taste* befestigt war. Die Saite wurde beim Anschlag in zwei Teile geteilt: In einen mit Filz abgedämpften und einen klingenden Teil. Der Ton hatte etwas Schwingendes, war aber zierlich und leise. Seit dem 16. Jahrhundert trat daneben auch das *Cembalo* in Erscheinung. Hier laufen die Saiten in Richtung der Tasten, es ergibt sich eine dreieckige Form, welche zum Namen *Flügel* führte. Jede Saite ist bundlos und wird von Häkchen (aus verschiedenen Materialien wie Leder, Metall oder Rabenkielen) angerissen. Das Cembalo hat einen kurzen, scharfen Klang. Bald erfolgte der Einbau von sogenannten Koppeln, die durch Pedale bedient, Oktaven oder ein zweites Manual mitlaufen lassen konnten.

Dem Cembalo in seiner Klangerzeugung ähnlich ist das *Spinett,* nur hat dieses eine Kastenform und sein meist einfacher Saitenbezug läuft quer zur Tastenrichtung.

Das Cembalo wurde schließlich vom *Hammerklavier* abgelöst. Belederte oder befilzte Hämmer werden mit Tasten an die Saiten geschleudert, für das Abdämpfen sorgen Filzpolster, die durch ein Fußpedal in Aktion gesetzt werden.

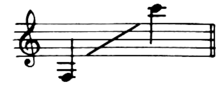
Beim Hammerklavier wurde erstmals eine Abstufung der Lautstärke ermöglicht.

Im Laufe der Zeit erfolgten immer neue Verbesserungen, die schließlich zu den ausgereiften Modellen unserer heutigen Flügel, Klaviere und Kleinklaviere führten.



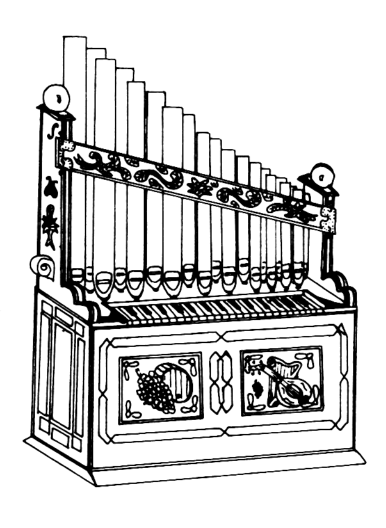
Das Portativ

Seit dem 12. Jahrhundert ist im Abendland eine kleine tragbare Orgel nachgewiesen, die ihre größte Verbreitung im 15. Jahrhundert fand. Man stattete sie mit 6—28 *Pfeifen* aus, die meist in 2 Reihen der Größe nach angeordnet waren.



Während man mit der rechten Hand auf den Tasten spielte, bediente die linke den *Blasebalg*. Das Portativ spielte auch im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten zum Tanz auf. Im 16./17. Jahrhundert trat an seine Stelle das *Positiv*, das bereits als kleine Standorgel bezeichnet werden muß. Sein Tonumfang war größer, es war auch schon mit einigen *Registern* ausgestattet.

Das Portativ hatte einen lieblichen, anpassungsfähigen Klang, und es ist nicht verwunderlich, daß man sich neuerdings beim Spiel von höfischen Tanzstückchen wieder dieses Örgelchens (organetto) erinnert und es jetzt (allerdings mit elektrischem Antrieb) nachbaut. In Verbindung mit Zupf- oder einigen Streichinstrumenten ergibt sich ein liebenswerter, fast zeitentrückter Klang, der aber von jedem aufgeschlossenen Zuhörer als unaufdringlich und besonders zum häuslichen Musizieren passend empfunden wird.



REINE SCHLAGINSTRUMENTE

Die Trommel

Ihr Ursprung reicht bis in die Steinzeit zurück. Bei fast allen Völkern der Erde läßt sich deren Existenz nachweisen. Aus vielen erhaltenen bildlichen Darstellungen ist ersichtlich, daß die Trommel magischen und kultischen Zwecken diente. Man unterscheidet zwischen Trommeln mit einem *Fell* oder mit zwei Fellen. Die ersteren haben ein Gefäß aus Ton, Holz oder aus Metall als Resonanzerzeuger und sind meistens außerhalb Europas anzutreffen.

In heutigen Blaskapellen ist die zweifellige Röhrentrommel als *Große Trommel* und *Kleine Trommel* üblich. Bei Marschmusik schlägt der Spieler der Großen Trommel rechtshändig mit einem *Filzschlägel* auf das Fell. Auf dem Instrument ist eine Schale eines *Beckens* fest montiert, auf die der Musiker gleichzeitig mit der in der linken Hand gehaltenen Gegenschale schlägt. Der Spieler der Kleinen Trommel bringt diese mit 2 kleinen Trommelschlägeln zum Klingen. Charakteristisch sind hier die Schnarrsaiten, die über das Resonanzfell gezogen, reguliert werden können und dadurch einen schärferen Ton erzeugen. Beide Instrumente sind mit Hilfe von Spannreifen und Schrauben im Klangcharakter zu verändern.

Beim Spielen „konzertanter Stücke" finden wir bei Blasorchestern noch *Handbecken, Tambourin,* eventuell *Kastagnetten, Holzblock* sowie die *Triangel,* einen dreieckig gebogenen Eisenstab, der mit einem Eisenbügel angeschlagen wird.

Zum Instrumentarium des Schlagzeugers kann noch das *Glockenspiel* gerechnet werden. In einem Kasten sind in 2 Reihen abgestimmte *Metallplatten* aufgebaut. Sie ruhen auf Filz und werden mit 2 kleinen Holzklöppeln angeschlagen. Ferner ist das *Xylophon* zu nennen. Mit Holzklöppeln werden genau abgestimmte *Holzstäbe,* die auf Filz (ursprünglich auf Strohwalzen) liegen, zum Ertönen gebracht.

Hierzu zählt auch das in seiner einfachen Form im Alpenraum noch erhaltene *„Hölzerne G'lachter"*.

Pauken werden beim normalen Volksmusizieren nicht verwendet. Manchmal dienen sogenannte *Landsknechts-* oder *Rührtrommeln* zur Begleitung von marschmäßigen Pfeifer- oder Schwegelstücken.

Ein großes Instrumentarium von Schlaginstrumenten verwendet *Carl Orff* in seinem „Schulwerk", das der musikalischen Früherziehung dient (z. B. Cymbeln, Triangel, Becken, Schellenbänder, Tambourin, Holzblocktrommel, Rasseln, Kastagnetten, kleine Pauken, Kesselpauke oder Große Trommel, dazu Xylophone und Glockenspiele in verschiedenen Größen).

DIE WELTLICHE MUSIK IN MITTELEUROPA IM LAUF DER JAHRHUNDERTE

Im *MITTELALTER* waren anfangs — also etwa im *9. Jahrhundert* — die ehrbeschränkten Spielleute, auch Gaukler genannt, die Pfleger und Bewahrer der Volksmusik.

Was sie spielten, kann man nur vermuten, da diese keine Notenschrift kannten und nur wenige und dazu noch vieldeutige Aufzeichnungen aufgefunden werden konnten. Jedenfalls war die Musik der Spielleute *einstimmig* und wurde auf Fiedeln, Handharfen und anderen gezupften Instrumenten wiedergegeben.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts taucht auch die Radleier auf, die später zur Bettlerleier herabsinkt. Der Leiermann in Schuberts letztem Lied der „Winterreise" spielt noch solch ein Instrument.

Im *13. Jahrhundert* widmet sich der privilegierte Stand des Adels der Dichtkunst und der Musik; es ist die *Zeit der Minnesänger*: Walther von der Vogelweide, Frauenlob, Tannhäuser, Neithard von Reuenthal bis zu Oswald von Wolkenstein. Beachtenswert ist, daß im Gegensatz zu anderen Minnesängern Neithard sich gerne unter den untersten Stand der damaligen Zeit, die Bauern, mischte und seine dortigen Erlebnisse besang.

Im *14. Jahrhundert* blühten Volkslied und Instrumentenspiel bei den Bürgern der Städte, worüber in der „Limburger Chronik" berichtet wird. Kunstbegeisterte Handwerker beginnen sich jetzt schon zu der *Zunft der Meistersänger* zusammenzuschließen und pflegen in etwas ungelenker Weise eine nach strengen Regeln ausgerichtete einstimmige Musik zu selbstgedichteten Poesien. Ihr bedeutendster Vertreter ist der von Goethe hochgeschätzte *Hans Sachs*.



Im *15. Jahrhundert* wird auch die weltliche Musik mehrstimmig, und zwar nach dem Beispiel der Kirchenmusik. Aus der Zwei- und Dreistimmigkeit entwickelte sich allmählich die Vierstimmigkeit. Die einzelnen Stimmen waren dabei melodisch ganz selbständig, entsprachen jede für sich sogar verschiedenen (Kirchen-)Tonarten und ergänzten sich zu einem dichten Tongeflecht. Es war die *Kunst der Niederländer,* die mit den Namen Heinrich Isaac, Josquin des Près, Jakob Obrecht verknüpft ist.

Das *16. Jahrhundert* ist bereits der *RENAISSANCE* zuzurechnen. Zwei Jahre vor Beginn dieses Jahrhunderts erfindet in Venedig Ottaviano dei Petrucci den Notendruck für die Mensural-Musik, wie man die nunmehr genaue Notenschrift benannte. Nur jene Bürger, die einmal geistlich erzogen worden waren, vermochten in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ihre Lieblingsstücke aufzuzeichnen. So entstanden verschiedene *Liederbücher,* wie das Glogauer oder Schedelsche Liederbuch, wertvolle Zeugen damaliger Musikpflege. Durch die Erfindung des Notendrucks verbreiterte sich die Musikpflege allerorten, und die Musik-Verleger veröffentlichten Sammlungen von vier- und fünfstimmigen Tänzen, die häufig nach beliebten *Volkslied-Melodien* ausgesetzt waren und guten Absatz fanden.

Damals drang das Volkslied in die Kirchenmusik ein, wo es als „cantus firmus" in den Messe-Kompositionen verwendet wurde, was 1565 aufgrund der Beschlüsse des Tridentiner Konzils verboten wurde. Georg Forster, ein Arzt aus Amberg, sammelte wertvolle Tonsätze deutscher Weisen, die er in Nürnberg drucken ließ und vermittelte so ein zutreffendes Bild der bürgerlichen Musikkultur. Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts ist von dem Genie des *Orlando di Lasso* geprägt, der die Kunst des vielstimmigen Satzes ihrem Höhepunkt zuführte.

Im *17. Jahrhundert* kehrt man sich von der vielschichtigen Setzweise, welche eine Textverständlichkeit für den Zuhörer kaum zuließ, immer mehr zugunsten einer einfacheren Faktur ab. Das beherrschende Musikinstrument für den Hausgebrauch war die Laute geworden, für die man bekannte und beliebte Kompositionen bearbeitete (intavolierte), die aber auch eine Unmasse von Spezialliteratur zeitigte.

In der Kunstmusik geben in Deutschland die drei großen „Sch" — Heinrich Schütz, Samuel Scheidt und Johann Hermann Schein — den Ton an; in Italien Claudio Monteverdi. Die Musikpflege geht in die Hände der Studenten über. Sie gründen in jeder Universitätsstadt ein „collegium musicum" und suchen sich als Leiter die besten Musiker ihrer Zeit (Johann Rosenmüller: Studenten-Musik).

Später haben J. S. Bach und G. Ph. Telemann solche collegia musica geleitet. Immer mehr tritt gegen die bisherigen Violen die Violine als tonangebendes Instrument hervor. Ihre Klangfarbe bestimmt das Wesen des musikalischen *BAROCK.* Das herrschende Prinzip der Barockmusik besteht darin, eine, zwei oder drei Stimmen einem Baß gegenüberzustellen, der gleichzeitig die Harmonie bestimmt, und zwar aufgrund von Zahlen. Dieser bezifferte Baß, auch Generalbaß

oder *basso continuo* genannt, prägt den Charakter jener Musik, die Händel, Telemann und Bach geschaffen haben. Das „Generalbaß-Zeitalter“ reicht bis in die Mitte des *18. Jahrhunderts.* Fünf Jahre nach Bachs Tod schreibt Joseph Haydn sein erstes Streichquartett. Damit ist die Zeit der *WIENER KLASSIK* angebrochen, deren Gewicht durch die Namen Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert bestimmt ist. Aus dieser Zeit stammen jene Menuette und ländlerischen Tänze, die als „Mozart-Menuette“ in unsere Stuben-Musik übergegangen sind. In diese Epoche fällt eine *Blütezeit des musikalischen Liebhabertums;* Adel und Bürgertum wetteifern in der Musikausübung. Man bildet Liebhaber-Orchester (so wurde die „Eroica“ von Beethoven von einem solchen uraufgeführt!) und man spielte eifrig Streichquartett. Auf der anderen Seite entwickelte sich das Virtuosentum, gipfelnd in den einmaligen Erscheinungen eines Niccolo Paganini und eines Franz Liszt.

Das bevorzugte Instrument wurde im *19. Jahrhundert* das Klavier (Pianoforte).

Trotz der eindringlichen Ermahnungen Robert Schumanns in seinen musikalischen „Haus- und Lebensregeln“, wo es u. a. heißt: „Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.“, verlagerte sich die häusliche Musik in den „Salon“, wo eine seichte und oberflächliche Musikliteratur geschmacksverfälschend wucherte. Das Interesse des wahren Musikliebhabers wandte sich immer mehr dem Konzertsaal und der Opernbühne zu, wo die Genialität Richard Wagners neue Wege wies.

Erst in den frühen Jahrzehnten des *20. JAHRHUNDERTS* wiesen schöpferische Persönlichkeiten großen Formats wie Max Reger, Paul Hindemith und Bela Bartók mit praktischen Beispielen auf die Wichtigkeit musikalischer Jugenderziehung hin.

1909 erschien „Der Zupfgeigenhansl“ und leitete eine erneute Belebung der Pflege des deutschen Volksliedes ein, die im 19. Jahrhundert denMännerchören und Liedertafeln überlassen worden war. 1924 wurde Fritz Jöde Leiter des Seminars für Volks- und Jugendmusik in Berlin.

In dieser Zeit brach aber über Europa eine Welle neuartiger Musik herein: *die amerikanische Jazzmusik.* Eine rasche Verbreitung fand sie durch die Schallplatte. Auch das Schlagerwesen löste eine Schwemme auf dem Musikmarkt aus, so daß das Verständnis für eine natürlich gewachsene Volksmusik erschwert wurde. Wie die Gegenwart aber zeigt, haben Hausmusik und bodenständiges Laienmusizieren eine unerwartet starke Neubelebung erfahren. In Stadt und Land trifft man auf zahlreiche Musiziergemeinschaften, um die sich oftmals ein großer Freundeskreis schart. Dies zeigt deutlich, daß nicht nur das *eigene Musizieren* immer mehr Freunde gewinnt, sondern daß auch Volksmusik im allgemeinen wieder geschätzt wird.



TEIL II

DIE MUSIKALISCHE EINRICHTUNG

Grundgedanken zur musikalischen Einrichtung bei Volksmusikstücken

In Volksmusikkreisen ist es in vielen Fällen noch üblich, daß jemand, der ein Musikstück schreibt, dieses nicht gleich als „Komposition“ bezeichnet, sondern sagt, er habe sich dieses „selbst ausgedacht“.

Ähnlich verhält es sich mit der musikalischen Einrichtung. Das Wort Arrangement (Bearbeitung) ist manchem fremd, man sagt, ein Stück wird für eine Besetzung „hergerichtet“. Viele Volksmusikanten sind sich eben darüber im klaren, daß man einen einfachen volksmusikalischen Satz nicht mit einer Bearbeitung im anspruchsvollen, strengen Satz der klassischen Musik vergleichen kann.

Man mag es nun nennen wie man will, wichtig ist dabei, daß sich daraus ein möglichst gutes Klangbild für die jeweilige Musiziergemeinschaft ergibt. Stilistisch muß es dem Charakter des Stückes entsprechen und in Einklang mit dem spieltechnischen Stand der Musizierenden gebracht werden, deren Spielauffassung und Können an keiner Stelle überfordert sein sollen.

Komplizierte Harmonien, unlogische Durchgänge, zu gekünstelte Phrasierungen oder Verzierungen sowie nicht passende Nebenmelodien sind der Sache wenig dienlich. Da ist eine durchsichtige, satztechnisch saubere, rhythmisch nicht zu komplizierte Ausarbeitung mehr zu empfehlen. Das Klangbild soll interessant, aber niemals „aufpoliert“ oder „schwülstig“ sein.

> Die Instrumente sollen geschickt und abwechslungsreich eingesetzt werden; es müssen nicht alle zur gleichen Zeit spielen.

Bei Volksmusik besteht häufig die Gefahr, daß die einzelnen Stücke zeitlich zu ausgedehnt werden. Man darf nicht vergessen, daß sich der Klang vor allem bei kleineren Gruppen rasch erschöpft und dann uninteressant und langweilig wirkt.

Ob eine Einrichtung nun durch Noten skizziert oder aufgrund fehlender Notenkenntnis unter den Gruppenmitgliedern mündlich abgesprochen wird, ist reine Formsache. Wichtig ist, daß das „Werk“ letztlich klingt. Allerdings ist dieses „Herrichten“ oftmals eine kleine Kunst.

Bevor man mit der Einrichtung eines Stückes beginnt, sollte man sich zunächst folgendes überlegen:

1. Welcher Art ist das Stück?
2. Für welche Besetzung soll das Stück eingerichtet werden? Welche Instrumente sind als Melodieträger, welche als Rhythmus- und Harmonieträger verfügbar?
3. Weisen die Spieler das erforderliche oder gewünschte Spielniveau auf, bringen sie das hierfür erforderliche technische Rüstzeug mit?
4. Welches Zeitmaß (Tempo) ist erforderlich?
5. Wie groß ist der Tonumfang des Stückes?
6. Welche Tonarten eignen sich für die Spielgruppe am besten?
7. Aus wie vielen Teilen besteht das Stück? Ergibt die Grundkonzeption bereits ein farbiges, harmonisch befriedigendes Klangbild, oder muß durch weitere Tonartveränderungen für Abwechslung gesorgt werden?
8. Wie müssen die verschiedenen Teile angelegt werden, um eine normale Spiellänge des Stückes zu erreichen?
9. Wie erfolgt die dynamische Abstufung innerhalb der einzelnen Teile?
10. Welche Phrasierungen und Ausschmückungen sind nötig bzw. möglich?
11. Wie muß der Schluß gestaltet werden, damit das Stück logisch und stilistisch richtig zu Ende geht?

INSTRUMENTIERUNG DER MELODIE

1. Einstimmige Melodieführung

Jede Weise kann man zunächst einmal *einstimmig* vortragen. Dabei achte man darauf, eine für das betreffende Instrument günstige Tonart sowie eine gut klingende Lage zu wählen. Ferner muß besonderer Wert auf eine lockere, farbige, solistische Gestaltung gelegt werden.



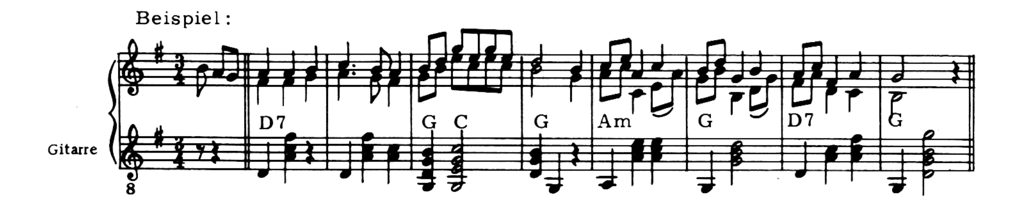
Stehen zwei Melodieinstrumente zur Verfügung, so können diese eine Melodie zunächst in Oktaven spielen (dazu eine leichte Gitarrenbegleitung).



Beachte: Die Gitarre klingt eine Oktave tiefer als notiert!

2. Zweistimmige Melodieführung

In der Regel liegt die zweite Stimme unter der ersten.



Eine zweistimmige Melodieführung kann in drei Grundbewegungen ausgeführt werden. In der Lehre vom guten Tonsatz (Kontrapunkt) spricht man hierbei von Stimmbewegungen.

a) *Gegenbewegung:* Eine Stimme fällt, die andere steigt gleichzeitig, oder umgekehrt.



b) *Seitenbewegung:* Eine Stimme bleibt liegen, die andere bewegt sich.



c) *Gerade Bewegung:* Zwei Stimmen steigen oder fallen miteinander. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten:

Einfache, gerade Bewegung — wenn zwei Stimmen entweder steigen oder fallen, die Intervalle (Tonzwischenräume) aber *verschieden* sind.



d) *Parallelbewegung:* Zwei Stimmen schreiten in stets *gleichen* Intervallen miteinander aufwärts oder abwärts. Dies trifft bei der Einrichtung von Volksmusikstücken in besonderem Maße zu.



Diese Art nennt man: Terzparallelen



Sextenparallelen

Eine Zweistimmigkeit ist infolge ihres durchsichtigen, klaren Klanges immer reizvoll. Stilistisch erfordern manche Stücke eine reine Zweistimmigkeit (bäuerliche Tänze, wie Zwiefache usw.). Wollte man derartige Stücke in anspruchsvollerem 3- oder 4-stimmigen Satz spielen, so würde die damit erzielte klangliche Anreicherung die Grundstruktur zerstören.



Hat man mehrere Melodieträger zur Verfügung, so ist auf abwechslungsreiches Musizieren großer Wert zu legen.

> Ein Instrument kann auch zwischendurch einmal einige Takte pausieren, um so mehr freut man sich bei seinem neuen Einsatz über das erweiterte Klangbild.

3. Der dreistimmige Melodiesatz

Die Dreistimmigkeit ergibt einen vollen Klang; dabei ist eine Anreicherung mit Moll- und verminderten Dreiklängen unumgänglich.

Beispiele einer Melodie im dreistimmigen Satz (M = Mollklänge).



Dem dreistimmigen Satz kann nun noch eine Stimme mit Generalbaßfunktion beigegeben werden.



Eine größere Mehrstimmigkeit ist beim Laienmusizieren nicht üblich, kunstvollere Sätze bedürften eines genauen Studiums von Harmonie- und Satzlehre.

Lage der Grundmelodie im dreistimmigen Satz

Meist spielt hier die oberste Stimme die Grundmelodie, 2. und 3. Stimme liegen darunter. Manchmal ist es jedoch üblich, daß die 3. Stimme eine Oktave höher gespielt wird und dadurch über der 1. Stimme liegt. Man spricht dann von einer Überstimme. Weniger gebräuchlich ist es, neben der 3. auch noch die 2. Stimme über die erste Grundstimme zu legen (also zwei Überstimmen). Aber auch hier ist die Grundmelodie stilistisch immer *führend*. Bei der Stimmenverteilung im gemischten Satz ist darauf zu achten, daß das führende Instrument sich tonlich gegenüber den anderen Instrumenten leicht durchsetzen kann. Die 2. und 3. Stimmen dürfen nicht zu dick oder aufdringlich klingen.

Die folgende kleine Melodie ist gesetzt:

a) im normalen dreistimmigen Satz (Melodie oben),

b) dreistimmig, aber Melodie in der Mitte, die 3. Stimme wird 1 Oktave höher gespielt, liegt also als Überstimme über der Melodie,

c) dreistimmig, die Melodie liegt jedoch unten, 3. und 2. Stimme sind übergelegt.

d) Zeigt Harmonie und Grundriß an.



Melodie oben a.)

1.Stimme 8va b.) (Überstimme)

Melodie unten 1.+2.Stimme 8va c.) (2 Überstimmen)

Grundbaß d.)

G D D7 G

G D D7 G

4. *Abwechslung im Melodiesatz*

Über längere Strecken gleichbleibende mehrstimmige Sätze erschöpfen sich im Klang, man muß daher auf Abwechslung bedacht sein! Beim nächsten Beispiel dient eine einstimmige Melodieführung zwischendurch immer wieder zur Auflockerung.



Ein Satz kann auch aufbauend eingerichtet werden: Ein Instrument beginnt, die anderen kommen nacheinander hinzu.



Beispiel mit abwechselnder Zwei- und Dreistimmigkeit.



Manchmal setzt sich bei Volksmusikgruppen der Melodiesatz aus Instrumenten verschiedener Gattungen zusammen. Bei solchen gemischten Sätzen werden oftmals interessante Klangmixturen erzielt; der Fachmann spricht vom *Spaltklang.* Bei diesen Besetzungen müssen aber stets die Schwierigkeiten berücksichtigt werden, die sich auf Grund der verschiedenen Tonerzeugung (Holz-, Blechbläser, Streicher, Zupfer und Tastenspieler) ergeben. Ferner soll man auf die grifftechnischen Besonderheiten der einzelnen Instrumente achten. Der Träger der Hauptmelodie muß sich, wie bereits erwähnt, gegenüber der 2. und 3. Stimme tonlich durchsetzen können.

5. Die Nebenmelodie

Beim gemeinsamen Musizieren ist das Spielen von Nebenmelodien sehr beliebt, d. h. es wird eine Stimme erfunden, die ursprünglich mit der Grundmelodie nichts zu tun hat, sondern als Gegenmelodie der Ausschmückung dient. Selbstverständlich muß sich diese sowohl dem harmonischen als auch dem stilistischen Gefüge des Stückes anpassen; sie darf das musikalische Gesamtbild niemals stören. Beim Erfinden von Nebenmelodien, die nur eine Bereicherung des Ganzen darstellen sollen, sind Sparsamkeit und guter Geschmack nötig.

Eine Nebenmelodie muß sich *klanglich* und in der *Tonhöhe* vom Träger der Hauptmelodie absetzen, es muß also gut überlegt werden, welches Instrument mit der Ausführung betraut wird.

Spielen zum Beispiel zwei oder drei Geigen Melodie, so trägt eine auf Flöte oder Klarinette geblasene Nebenmelodie zu einem guten Gesamtklang bei. Zu einem Klarinettenmelodieklang paßt eine auf einem Flügel- oder Tenorhorn, eventuell auch auf der Posaune geblasene Nebenmelodie.

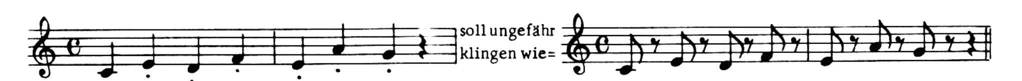


6. Phrasierungsmöglichkeiten

Unsere Volksmusikstücke weisen von der Harmonie her meist keinen allzu großen Reichtum auf; zur I. und V. gesellt sich gelegentlich noch die IV. Stufe. Um so interessanter und musikalisch ergiebiger ist oftmals die Melodie. Diese kommt aber erst dann voll zur Geltung, wenn alle Möglichkeiten einer wirkungsvollen Phrasierung ausgeschöpft werden.

Folgende Phrasierungsarten sind in der Volksmusik gebräuchlich:

Staccato (stacc.)
der Ton soll möglichst kurz klingen
(Punkte über den Noten)



Legato (gebunden)
ein Bogen über den Noten kennzeichnet, daß alle diese Töne ohne die geringste Pause unmittelbar aufeinander folgen müssen.



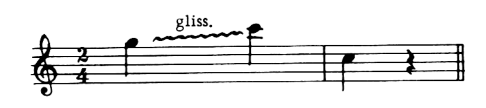
Portato (getragen)
die einzelnen Töne werden nicht scharf, aber deutlich voneinander abgehoben.



Tenuto (gehalten)
Die mit — (Tenuto) bezeichneten Noten werden im Gegensatz zu den mit . . . (Staccato) bezeichneten im vollen Wert gespielt.



Glissando (gliss.)
erfordert rasches Gleiten von einem Ton zum anderen (Schleifeffekt).



Starke Betonung des Tones,
Akzent



7. Verzierungsmöglichkeiten

Um eine Melodie aufzulockern, sind folgende Verzierungen und Ausschmückungen gebräuchlich:

Kurzer Vorschlag
der Notenhals der Vorschlagsnote ist durchgestrichen.



Ausführung: Der Eintritt der Vorschlagsnote erfolgt mit der Zählzeit der Hauptnote, diese tritt also um die Länge des Vorschlags später ein.



Langer Vorschlag
der Notenhals der Vorschlagsnote ist nicht durchgestrichen.

Doppelvorschlag

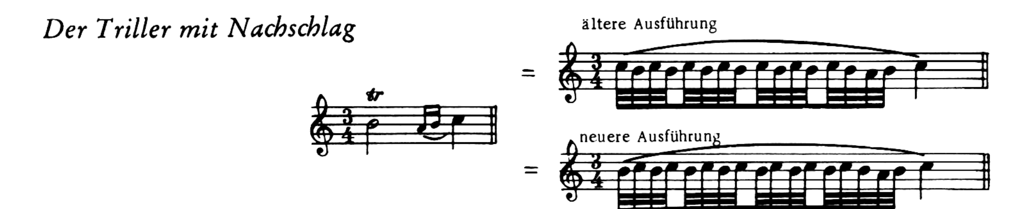
Nachschlag
er zählt zum Wert der vorausgegangenen Note.

Pralltriller
darunter versteht man einen schnellen, einmaligen Wechsel mit der oberen Nebennote; er wird mit dem Zeichen über der Note bezeichnet. Ob die Nebennote eventuell um einen Halbton erhöht oder erniedrigt wird, zeigen die entsprechenden Versetzungszeichen.

Bei schwierigen Verzierungen ist ein genaues Ausschreiben immer ratsam.



Der Triller mit Nachschlag



möglichst rascher Wechsel der Hauptnote mit ihrem oberen Nebenton (Ganz- oder Halbton); der Nachschlag muß wie notiert gespielt werden, er führt auf die nächste Note hin. Der Schnelligkeitsgrad ist dem Grundtempo des Stückes anzupassen.

Noten können mit Hilfe von *Versetzungszeichen* erhöht oder erniedrigt werden. Erhöhung um einen Halbton = ♯ (Kreuz), um zwei Halbtöne = 𝄪 (Doppelkreuz.

um einen Halbton erniedrigt — um zwei Halbtöne erniedrigt — entspricht

h — be — bebe (Doppelbe) — (a)

a — as — ases — (g)

e — es — eses — (d)

um eine Halbton erhöht — um zwei Halbtöne erhöht — entspricht

c — cis — cisis (Doppelkreuz) — (d)

g — gis — gisis — (a)

d — dis — disis — (e)

Der Auflöser ♮ hebt Erniedrigung oder Erhöhung auf.

gis aufgelöst zu g — as aufgelöst zu a

Erniedrigung um einen Halbton = *b* (Be), um zwei Halbtöne = *bb* (Doppelbe). Die Versetzungszeichen gelten nur für den ganzen Takt.

Zwei Ratschläge für die Praxis:

Die Harmonika kann sowohl allein melodieführend als auch als Einzelstimme im *gemischten Satz* (z. B. mit Klarinette, Trompete, Geige, Zither usw.) eingesetzt werden. Man muß hier aber auf das Gesamtklangbild achten. Wichtig sind dabei geschmackvolle Registerwahl und dynamische Anpassung. Geübte Akkordeonspieler sollen ihre spieltechnischen Möglichkeiten sparsam und wohldosiert einsetzen; ein noch so brillant gespielter, schneller Lauf kann bei Volksmusikstücken manchmal sogar als störend oder gänzlich fehl am Platze empfunden werden.

Als Nebenmelodieträger ist das Akkordeon ebenfalls gut einzusetzen, nur ist wiederum auf eine passende Registerwahl zu achten; die Nebenmelodie muß sich klanglich von der Hauptmelodie absetzen.

Die Gitarre im Melodiesatz:



8. Kleine Anleitung zum Transponieren

Transponieren heißt, einen Tonsatz in eine andere Tonart übertragen. Die Grundstimmung vieler Instrumente ist in C (Geige, Baß, Cello, Gitarre, Harfe, Zither, Hackbrett, Akkordeon, Mandoline usw.). Ebenso erfolgt auch ihre Notierung in C. Es gibt aber Instrumente, die so gebaut sind, daß die Grundtonart in einer anderen Tonart klingt. Dies finden wir vor allem bei Blasinstrumenten, z. B. Klarinette in B_b oder E_b, Trompete und Flügelhorn in B_b, Horn in F, Altflöte in G, Tenorhorn in B_b, Tuba in B_b, E_b oder F.

Andere Blasinstrumente, wie Quer-, Piccoloflöte, alle Blockflöten, Oboe, Fagott, Posaune, stimmen aber wiederum in C.

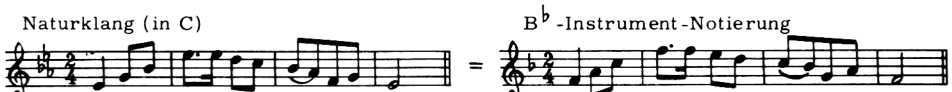
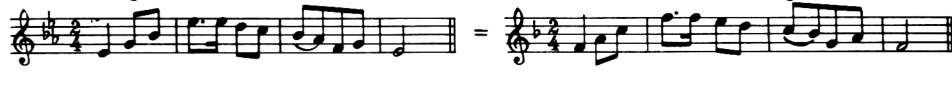
Wenn nun die Grundstimmung eines Instrumentes nicht in C ist, so muß die Stimme „transponiert", also für die entsprechende Tonart umgeschrieben werden.

Einfach ist das „Transponieren" bei B_b-Instrumenten:

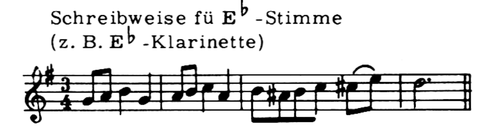


also einen Ganzton höher schreiben! Aber Tonart beachten:

C-Dur wird D-Dur
E_b-Dur wird F-Dur
D-Dur wird E-Dur usw.





also eine kleine Terz tiefer

B_b-Dur wird G-Dur
C-Dur wird A-Dur
A_b-Dur wird F-Dur
D-Dur wird H-Dur

Transpositionsbeispiele:

Stimme in C

C | C C7 | F | Fm | C | E♭o G7 | C

transponiert für :

Instrument in Be Stimmung (zum Beispiel: B♭Klarinette B♭ Trompete oder Flügelhorn)

Instrument in E♭Stimmung (E♭Klarinette)

Instrument in A Stimmung (A Klarinette)

(eine Oktave tiefer gesetzt)

Instrument in F Stimmung (Horn in F)

Notierung im Baßschlüssel (C Stimmung) (Kontrabaß, Fagott)

Transponieren von Harmoniestimmen:

Ausgangsharmoniefolge: C Am | Dm G7 | C F | C

Transponiere diese nach Es.

Lösung:

Beim Original ist der Ausgangspunkt C;

nun fragt man:

Wie verhält sich zum Ausgangspunkt C die nächste Harmonie a (moll)? — Sie liegt 1½ Halbtöne tiefer.

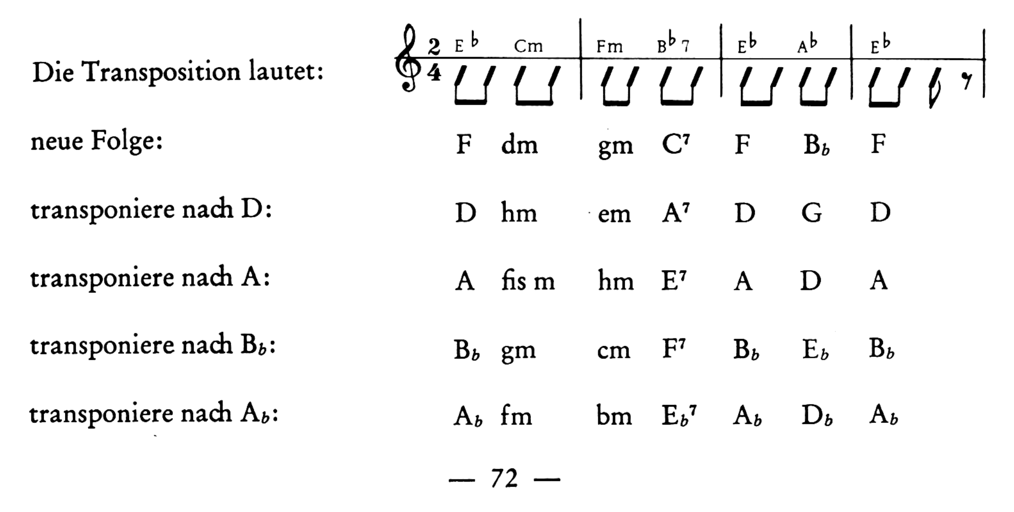
Nun wird Es als neue Ausgangsharmonie genommen und man findet 1½ Halbtöne tiefer c moll (Moll wird übernommen).

Nun nach der gleichen Art:

C zu dm = 1 Ganzton höher, also: Es — fm

C zu G^7 = Quinte höher, also: (Oberdominante) Es — $B\flat^7$ (^{7} wird übernommen)

C zu F = Quarte höher, also: (Unterdominante) Es — As

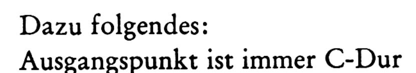


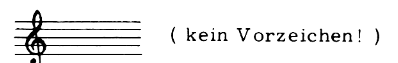
Die Transposition lautet:

neue Folge:	F	dm	gm	C^7	F	$B\flat$	F
transponiere nach D:	D	hm	em	A^7	D	G	D
transponiere nach A:	A	fis m	hm	E^7	A	D	A
transponiere nach $B\flat$:	$B\flat$	gm	cm	F^7	$B\flat$	$E\flat$	$B\flat$
transponiere nach $A\flat$:	$A\flat$	fm	bm	$E\flat^7$	$A\flat$	$D\flat$	$A\flat$

Beim Studium dieser Beispiele wird man feststellen, daß die Tonarten nach einem gewissen Schema fortschreiten.

Dazu folgendes:
Ausgangspunkt ist immer C-Dur





(kein Vorzeichen!)

Kreuztonarten schreiten hinsichtlich des Grundtons und des Vorzeichens in *Quinten* fort.

B-Tonarten schreiten hinsichtlich des Grundtons und des Vorzeichens in *Quarten* fort.

G Dur (1 Kreuz)

D Dur (2 Kreuz)

A Dur (3 Kreuz)

E Dur (4 Kreuz)

H Dur (5 Kreuz)

F♯ Dur (6 Kreuz)

C♯ Dur (7 Kreuz)

F Dur (1 Be)

B♭ Dur (2 Be)

E♭ Dur (3 Be)

A♭ Dur (4 Be)

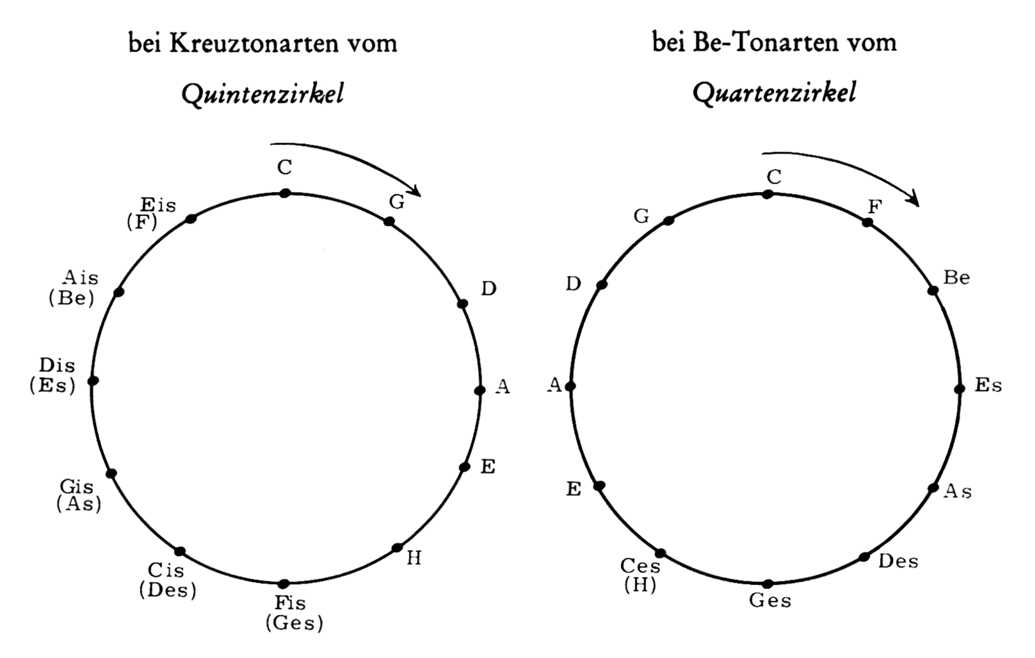
D♭ Dur (5 Be)

G♭ Dur (6 Be)

C♭ Dur (7 Be)

Bei diesen Tonartfolgen (Rundlauf) spricht man

bei Kreuztonarten vom *Quintenzirkel* — bei Be-Tonarten vom *Quartenzirkel*



Beim Transponieren von Melodie- und Harmoniestimmen ist eine genaue Kenntnis der Tonleitern von großer Wichtigkeit; deshalb einige grundlegende Anmerkungen: Unter einer Tonleiter versteht man die stufenweise Folge von Tönen innerhalb einer Oktave. Es wird unterschieden in:

a) Diatonische Tonleiter (Ganz- und Halbtonschritte).

b) Chromatische Tonleiter (nur Halbtonschritte).

Zunächst die diatonische Durtonleiter in C.

Sie besteht aus zwei gleichen Hälften, zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt.



Der 7. Ton führt durch einen Halbtonschritt wieder zum Grundton, er wird *Leitton* genannt.



Zu den *Durtonleitern* gibt es parallele *Molltonleitern.* Man findet diese, wenn man den Grundton der Durtonleiter um drei Halbtöne vertieft. Die Vorzeichen bleiben gleich.

C Dur — a moll	Des Dur	— b moll
D Dur — h moll	Es Dur	— c moll
E Dur — cis moll	Ges (Fis)*) Dur	— es (dis) moll
F Dur — d moll	As (Gis) Dur	— f (eis) moll
G Dur — e moll	Be Dur	— g moll
A Dur — fis moll	Ces Dur	— as moll
H Dur — gis moll		

*) Wir bedienen uns heute der ausgeglichenen Tonwerte der *temperierten Stimmung* (Einteilung der Oktave in 12 gleiche Halbtöne). Deshalb unterscheiden sich Töne, die akustisch und rechnerisch eigentlich verschieden sein müßten, lediglich durch die Namensnennung. Es ergeben sich also *enharmonische* Verwechslungen, wie cis — des, dis — es, fis — ges, gis — as, ais — be, usw.

Obwohl in der Volksmusik Stücke mit reinem Mollcharakter seltener vorkommen, wollen wir doch kurz die *Molltonleiter* besprechen.

Wir unterscheiden 2 Molltonleitern:

harmonisches Moll

(7. Ton bei Auf- und Abwärtsbewegung erhöht)



melodisches Moll

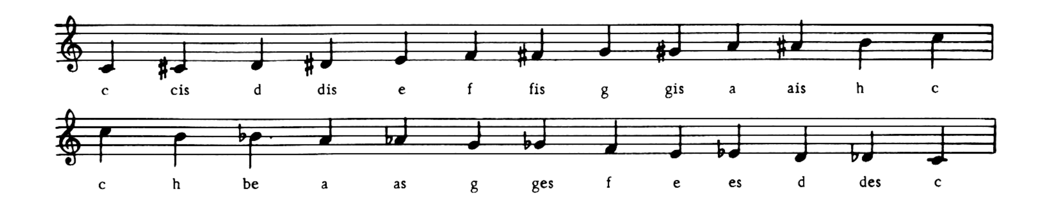
(aufwärts werden 6. und 7. Ton erhöht, abwärts hingegen wieder aufgelöst)



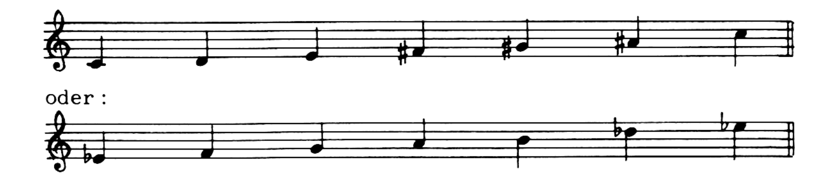
Kleine Melodie in a moll



Die chromatische Tonleiter entsteht durch die Aneinanderreihung von Halbtönen (kleine Sekunden). Bei der Notation werden aufwärts Kreuze, abwärts Be verwendet.



Die stufenweise Aufeinanderfolge von Ganztönen (6 innerhalb einer Oktave) nennt man Ganztonleiter, sie ist in der Volksmusik nicht gebräuchlich.



INSTRUMENTIERUNG DER BEGLEITUNG

(Baß- und Harmonieträger)

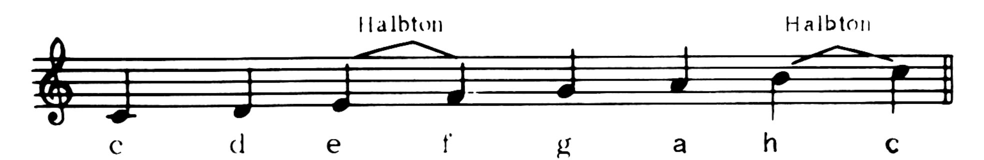
Wenn man bei der Einrichtung eines Stückes als erstes die passende Tonart ausgewählt hat, wird als nächstes die entsprechende Harmonie festgelegt und zugleich die richtige Baßführung bestimmt. Diese beiden Faktoren ergeben das harmonische Gerüst, auf das sich dann Melodiesätze und Nebenmelodien stützen.

Bevor wir uns mit dem Harmonisieren von Melodien beschäftigen, sollten einige grundlegende Begriffe der allgemeinen Harmonielehre erklärt werden:

Dreiklänge

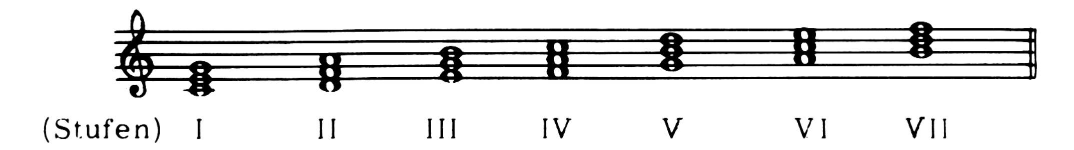
Auf jeder der sieben Stufen der Tonleiter kann ein Dreiklang aufgebaut werden. Dies betrifft sowohl die Dur- als auch die Molltonleiter. Da in der Volksmusik jedoch Lieder und Stücke in Dur vorherrschen, wollen wir zunächst die Durtonleiter behandeln.

C-Dur-Tonleiter (c ist Ausgangspunkt)



Sie besteht aus *Ganz-* und *Halbtönen,* letztere zwischen 3. und 4. (e, f) sowie 7. und 8. Stufe (h, c). Alle diese Töne nennt man *leitereigen,* alle anderen *leiterfremd* (z. B.: cis oder des, dis oder es, fis oder ges, gis oder as, ais oder B♭).

Auf jedem der leitereigenen sieben Töne kann ein Dreiklang aufgebaut werden.



Wir erhalten nun: Dur-Dreiklänge
Moll-Dreiklänge
verminderte Dreiklänge

(Ein Dreiklang besteht aus: Grundton, Terz und Quint.)

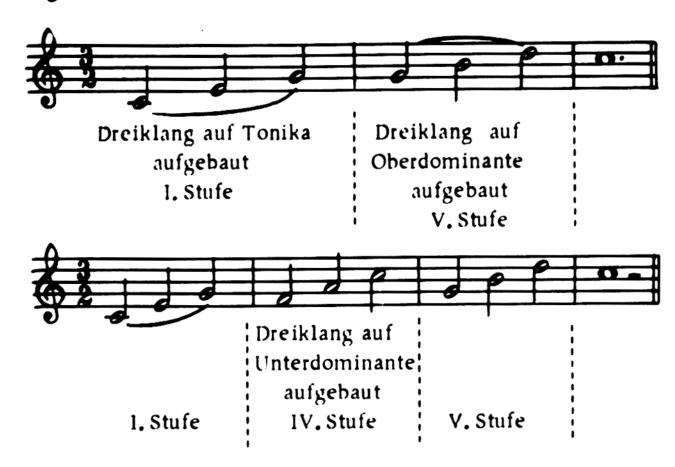
Dur-Dreiklänge entstehen auf der I., IV. und V. Stufe (z. B. c, f, g). Zusammensetzung: Grundton, große Terz, reine Quint.

Moll-Dreiklänge entstehen auf der II., III. und VI. Stufe. Zusammensetzung: Grundton, kleine Terz, reine Quint.

Ein verminderter Dreiklang entsteht auf der VII. Stufe. Zusammensetzung: Grundton, kleine Terz, verminderte Quint.

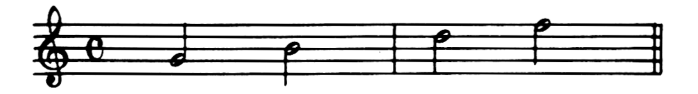
Die Dur-Dreiklänge nennt man *Kadenzdreiklänge;* sie spielen in der Volksmusik eine wichtige Rolle.

Beispiel von Kadenzdreiklängen:



Vierklänge

Der Dreiklang auf der Oberdominante (V. Stufe) kann nun um einen 4. Ton (die kleine Septe) erweitert werden.

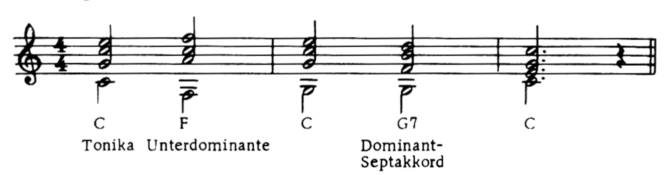


Dieser Vierklang wird als *Dominantseptakkord* bezeichnet (weil er auf der Dominante aufgebaut ist). Er spielt in der Volksmusik eine große Rolle, allerdings werden die klassischen Regeln der Harmonielehre hinsichtlich seiner Auflösung meist nicht befolgt.

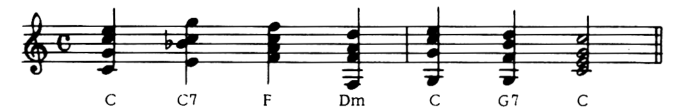
Korrekte Auflösung im klassischen Satz:



Satz in volkstümlicher Auflösung:

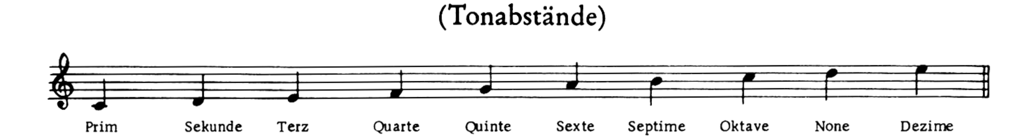


Nun noch eine kurze Harmoniefolge, bei der schon im zweiten Viertel eine *Modulation* (Übergang in eine neue Tonart) von C nach F erfolgt (mit Hilfe von Be). Dieser Dominantseptakkord (⁷) führt zwingend nach F-Dur, also zum Dreiklang der Unterdominante.

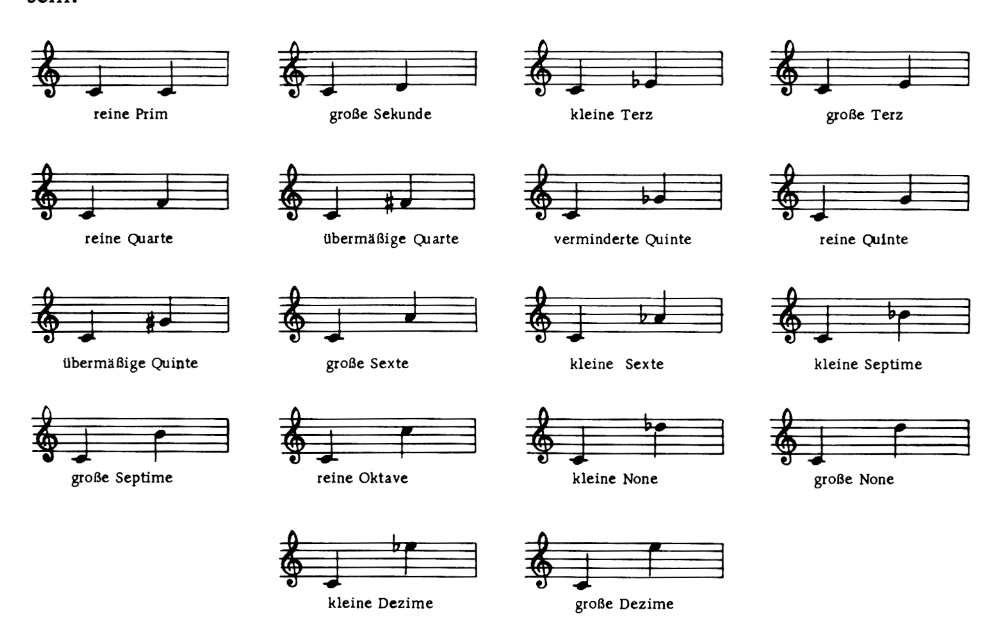


Kleine Lehre von den Intervallen

(Tonabstände)



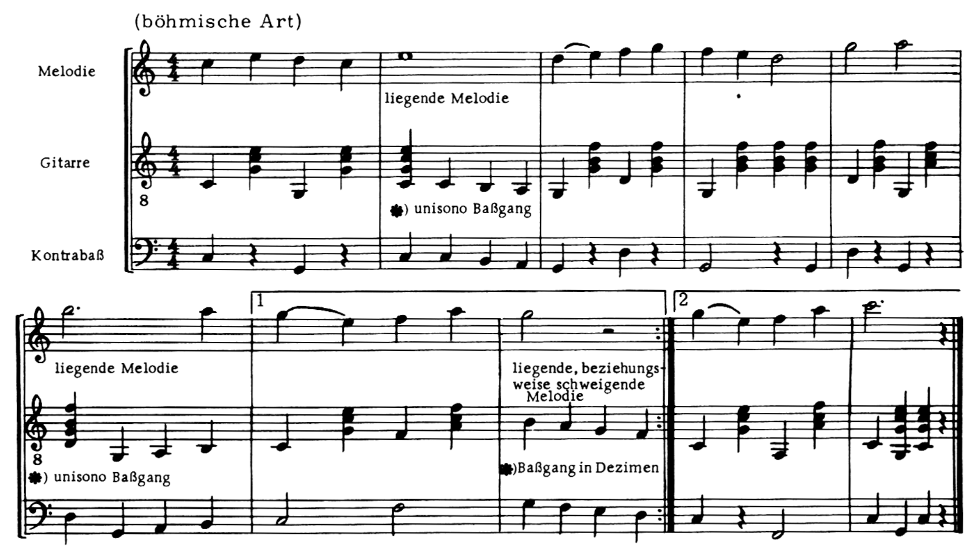
Diese Intervalle können nun groß oder klein, rein, vermindert oder übermäßig sein.



Festlegen des Basses

Die Baßführung soll zunächst möglichst logisch, sich mehr auf die Grundfunktion beschränkend, festgelegt werden. Zuviele Durchgänge stören meist. Baßläufe nur an wirklich passenden Stellen einbauen; es kann selbstverständlich auch einmal ein Baßsolo eingerichtet werdne, dann übernehmen die anderen Instrumente in höherer Lage die Begleitfunktion. Baßdurchführungen sollen innerhalb der Begleitgruppe genau festgelegt werden; dies können einstimmige (unisono) oder zweistimmige Phrasen (in Dezimen) sein.

Wenn eine Melodie über einen längeren Zeitraum liegenbleibt oder ganz schweigt, können diese Stellen durch die Begleitinstrumente ausgeschmückt werden. Dies bedarf allerdings einer genauen Absprache.



An einer passenden Stelle kann ein *Baßsolo* eingerichtet werden. Die Begleitung muß dann in einer höheren Lage erfolgen.

Das folgende Beispiel kann in verschiedenen Besetzungen gespielt werden:

Baßgeige und drei Geigen,
Baß-Blockflöte und drei Sopranblockflöten,
Fagott und drei Klarinetten,
Tuba und drei Trompeten.

Die Stimmenaufteilung der Begleitung kann auch im gemischten Satz (Instrumente verschiedener Gattungen) erfolgen, z. B. Klarinette, Trompete, Akkordeon, Flöte, Geige, Portativ.



Bei Blasbesetzungen übernimmt die Tuba die Baßfunktion, der Harmonienachschlag ist 2- oder 3-stimmig und richtet sich je nach der Besetzung, z. B.

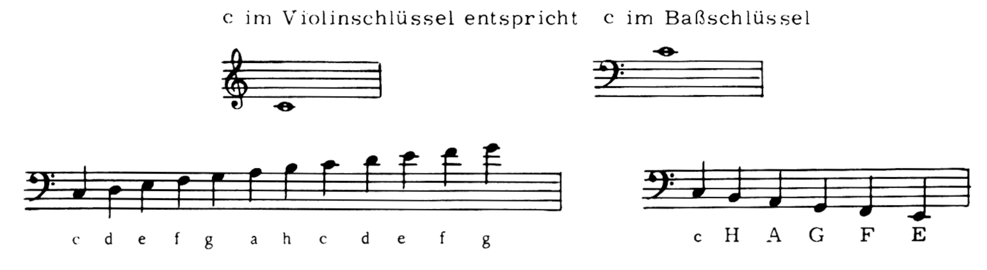
Tuba und 2—3 Bariton- oder F-Hörner, auch Baßtrompeten oder 2—3 Posaunen.



Baßsolo (Tuba) mit Harmonienachschlag (3 Klarinetten).



Während manchem Volksmusikanten der Violinschlüssel einigermaßen geläufig ist, weiß er meist mit dem Baßschlüssel nichts anzufangen. Deshalb eine kurze Erklärung:



Beim Festlegen der Kontrabaßstimme soll genau überlegt werden, ob der Charakter des Stückes *pizzicato* (zupfen) oder *arco* (streichen) erfordert. Viele Stücke, vor allem Volkstänze, gewinnen sehr durch ein gestrichenes Baßspiel; nicht umsonst heißt der Kontrabaß ja auch Baßgeige.

Kleine Anmerkungen:

In der Musikwissenschaft wird ein gleichbleibender, tiefer Liegeton, der durch das ganze Stück fortklingt, als Bordun bezeichnet. Bei Dudelsack und Drehleier hat sich diese bereits im frühen Mittelalter bekannte Musizierart bis in unsere Tage

hinein noch erhalten. Diese Instrumente spielen Melodie und gleichzeitig ohne Unterbrechung einen ständig mitklingenden tiefen Grundton, der eventuell noch mit einer Quinte gekoppelt sein kann. Allerdings bewegen sich diese Stücke in engem harmonischem Rahmen (I. und V. Stufe).

Wie harmonisiert man eine Melodie?

Da unsere Volksmelodien meist einfach und unkompliziert sind, bereitet das Harmonisieren keine allzu großen Schwierigkeiten. Es bedarf aber dennoch einiger Übung und vor allem eines gewissen harmonischen Hörens, das wiederum eine bestimmte Musikalität voraussetzt.

Nun wollen wir uns wenigstens mit den Grundregeln der einfachen Harmonisation vertraut machen, deshalb begnügen wir uns mit den Akkorden der Grundstufen Tonika (I), Dominante (V) und Unterdominante (IV).

Zunächst prüfe man, ob sich die Melodie a) stufenweise oder b) in gebrochenen Akkorden bewegt.



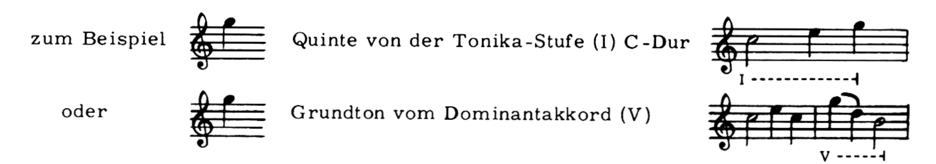
Bei diesem Beispiel schreitet die Melodie überwiegend stufenweise fort, deshalb die Frage: In welchem der drei Akkorde ist der Melodieton enthalten? Kommt er nur einmal in einer Stufe vor, so gibt es zunächst keine Schwierigkeiten.

Zum Beispiel

a ist die Terz des Subdominantakkordes, man harmonisiert also die IV. Stufe.



Manchmal ergeben sich aber zwei Möglichkeiten:



Um hier die richtige Stufe zu finden, muß man das Fortschreiten der bisherigen Melodiefolge berücksichtigen; vieles unterliegt jetzt dem natürlichen harmonischen Empfinden des Bearbeiters.

zu b)

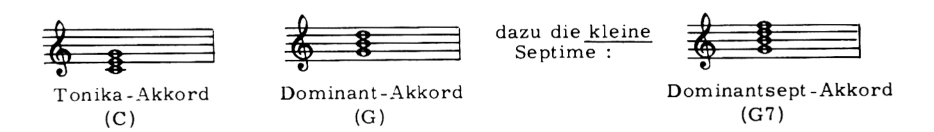
Wesentlich einfacher ist das Harmonisieren von Melodien, die sich aus *gebrochenen Akkorden* zusammensetzen.



Beim nächsten Beispiel beachte man Takt 7! Während von Beginn an C Ausgangstonart ist, erfolgt in diesem Takt über D und D^7 eine Modulation nach G, aber bereits im 8. Takt führt der Lauf g, f, e, d wieder zurück in die Ausgangstonart C.



Bei den vorausgegangenen Beispielen wurden 3-stimmige Durakkorde behandelt. Nun wollen wir uns noch mit dem 4-stimmigen *Dominantseptakkord* befassen, der beim Harmonisieren eine wichtige Rolle spielt.



Dieser führt immer zwingend zum Übergang in eine neue Tonart (Modulation).





Weitere Akkorde, die im volkstümlichen Musizieren vorkommen:

a) *Der verminderte Septakkord.* Er besteht aus 3 kleinen Terzen (Grundton, kleine Terz, verminderte Quint, verminderte kleine Sept).

verm.	=	vermindert, z. B.	c verm
dim.	=	diminued	c dim
oder °			c °

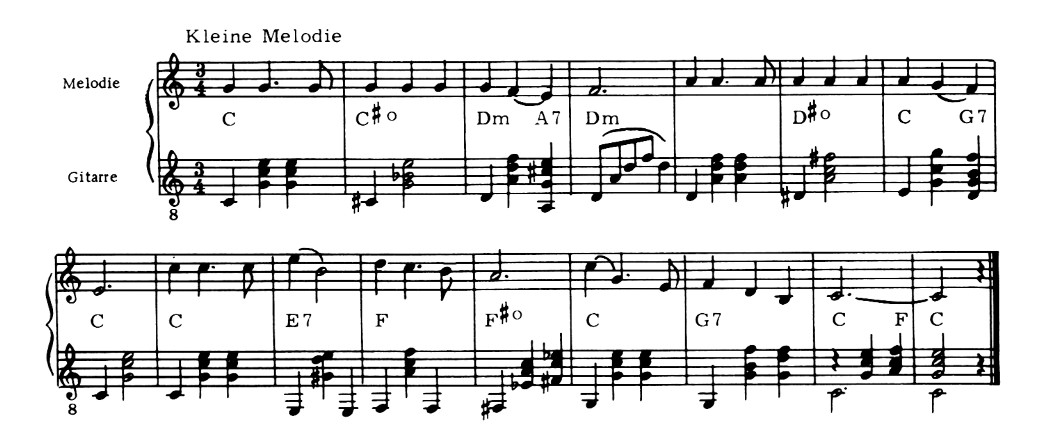


Es gibt nur drei verschieden klingende verminderte Septakkorde.

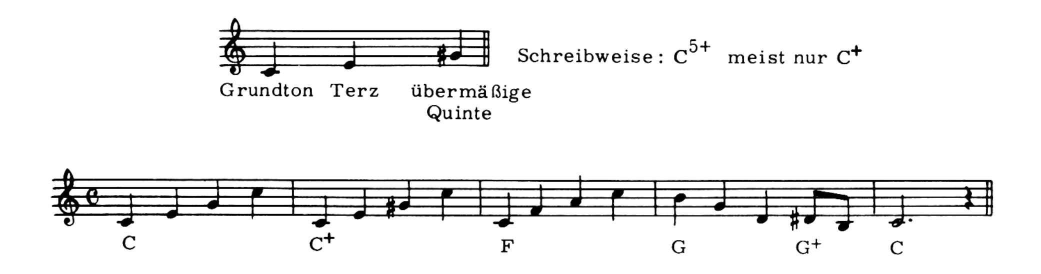


Jeder einzelne ergibt nach Umstellung und enharmonischer Umdeutung der Stammtöne wieder verminderte Akkorde gleichen Klanges, aber anderer Lage.





b) *Alterierte* (übermäßige) *Akkorde.* Übermäßiger Dreiklang.



Auch bei Septimenakkorden kann die Quinte erhöht werden:



Zwei kleine Beispiele unter Verwendung von verminderten Septakkorden und alterierten Akkorden:

Melodie
Gitarre

C C7 C7+ F G G+

C C7 C7+ F E° Dm C G C

Melodie
Gitarre

Em D G Am A♯°

1. H Em H7

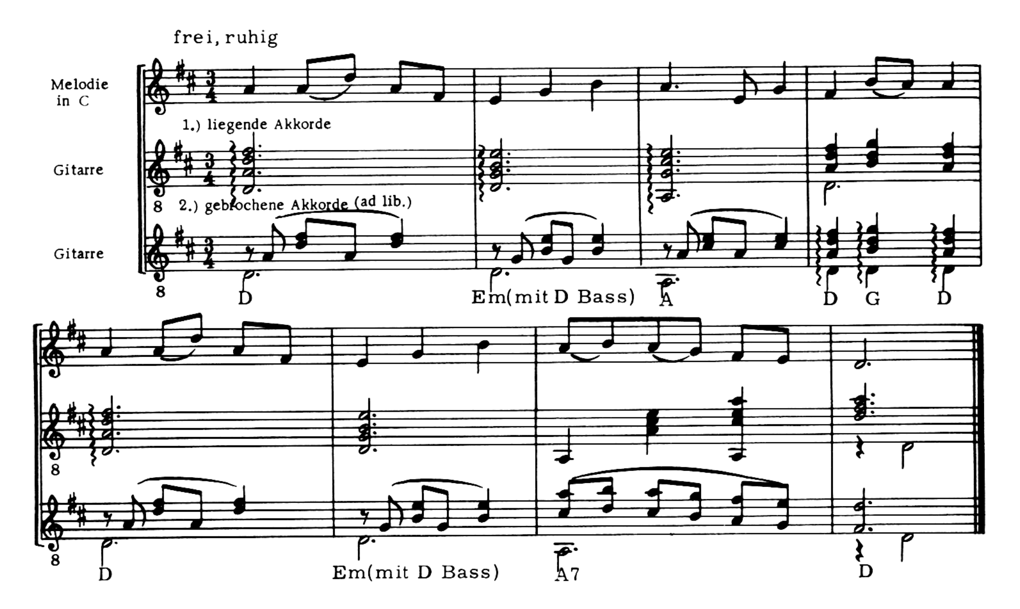
2. H H7+ C Am Em

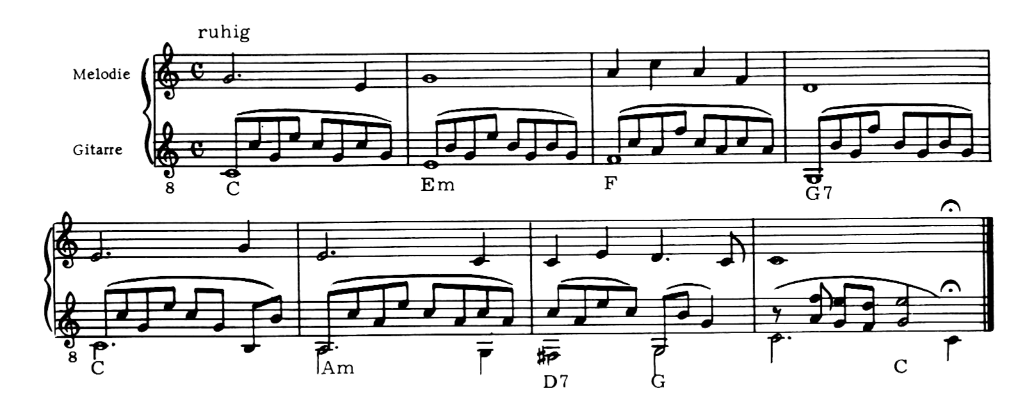
Spielmöglichkeiten für die Begleitung

a) bei Stücken im freien Tempo

Hier ist auf eine aufgelockerte, durchsichtige Ausführung Wert zu legen. Die Melodie soll zunächst einmal nur harmonisch gestützt werden. Die Melodieträger müssen sowohl vom Tempo als auch von der Phrasierung her völlig ungezwungen musizieren können. Deshalb ist die Begleitgruppe anzuhalten, sich stilistisch und dynamisch anzupassen.

Beispiele:





b) bei Stücken mit durchlaufendem Rhythmus (vor allem Tänze)

Bei diesen Stücken haben Baß und Begleitung neben der harmonischen auch eine rhythmische Funktion. Sie sind jetzt für das Tempo verantwortlich, dürfen deshalb aber nicht von Anfang bis Ende des Stückes in gleichförmiger, motorisch wirkender Spielweise eingesetzt werden. Ferner ist darauf zu achten, daß trotz exakter Rhythmuseinhaltung alle stilistischen und dynamischen Schattierungen der Melodieträger voll zur Geltung kommen.

Der Rhythmus teilt sich in Baß und Nachschlag. Fast jede Art der Tanzstücke hat sowohl stilistisch als auch rhythmisch eigene Besonderheiten, die manchmal sogar zu festen Regeln werden.

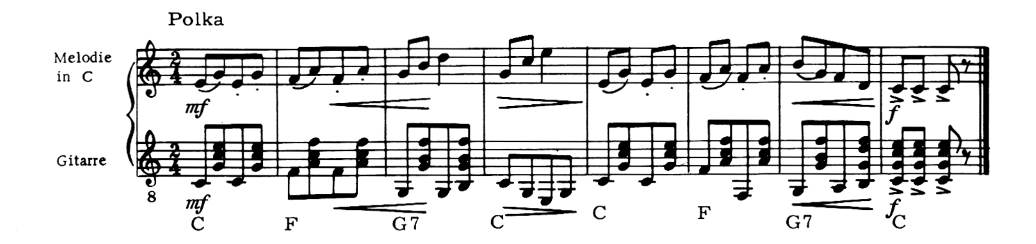
Bevor man nun eine Begleitung festlegt, stelle man sich folgende Fragen:

Wie ist das Stück einzuordnen (Polka, Rheinländer, Marsch, Walzer, Ländler usw.)?

Welche Abwechslung ist nötig, damit die Begleitung nicht motorisch klingt?

Welche Besonderheiten sind wünschenswert, um eine Auflockerung zu erzielen, ohne daß dabei ein stilistischer Bruch entsteht?

Nun einige Vorschläge:






Schottisch
Melodie in C
Gitarre
F G7 C G7 C
F G7 C G7 C
Marsch
Melodie in C
Gitarre
C C F F G G7 C F G
C F C7 F G G7 C F C
Galopp, schnell
Melodie
Gitarre
C G7 G7
C C G7 C
F C7 F G7 C F C



Eine gute Begleitung setzt bei jedem Spieler ein sicheres rhythmisches Gefühl und eine musikantische Anpassung voraus. Der gute Gesamtklang einer Begleitgruppe entsteht durch gegenseitige Ergänzung.

Im Spiel der Begleitgitarre sind Baß und Akkordnachschlag kombiniert. Beim Mitwirken eines Kontrabasses oder einer Tuba muß die gesamte Begleitung einheitliche Bässe spielen!



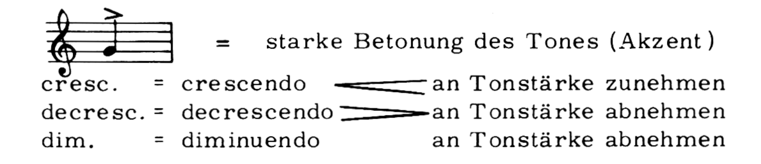
Sollte auch noch ein Akkordeon mitbegleiten, so ist eine genaue Abstimmung in Harmonie und Baß erforderlich. Ebenfalls sollen die Begleitlagen abgestimmt werden.

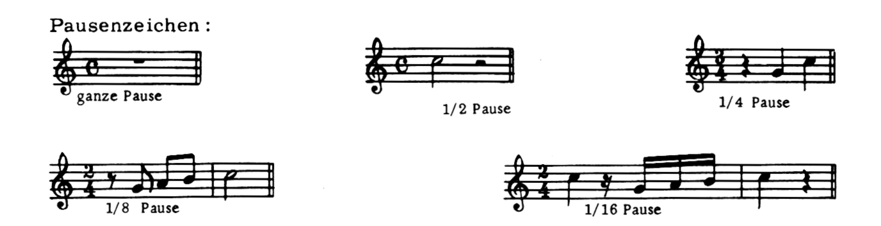


ERKLÄRUNG WICHTIGER ZEICHEN UND AUSDRÜCKE

Lautstärkebezeichnung (Dynamik):

f	forte	stark, laut
ff	fortissimo	sehr stark
mf	mezzoforte	halbstark
mp	mezzopiano	halbleise
p	piano	leise
pp	pianissimo	sehr leise
fp	forte piano	stark, dann sofort leise
marc.	marcato	starkes Hervorheben des Tones

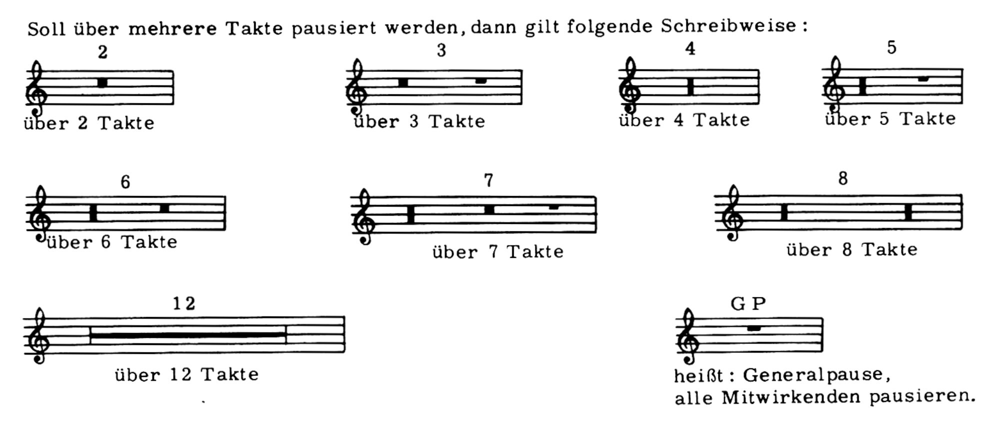




Steht hinter einer Pause (ebenfalls Note) ein Punkt, so wird diese um die Hälfte ihres Wertes verlängert.



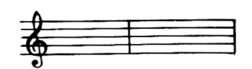
Soll über mehrere Takte pausiert werden, dann gilt folgende Schreibweise:



Die mit ad lib (ad libitum) gekennzeichneten Stellen können nach Belieben mitgespielt werden. Soll ein Instrument über einen ganzen Abschnitt pausieren, so schreibt man tacet (lat. er schweigt).

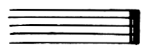
Takt und Taktarten:

Die Taktstriche unterteilen jedes Musikstück in gleiche Abschnitte; diese nennt man Takte.



Der Doppeltaktstrich zeigt Anfang und Ende eines Thema-Abschnittes.

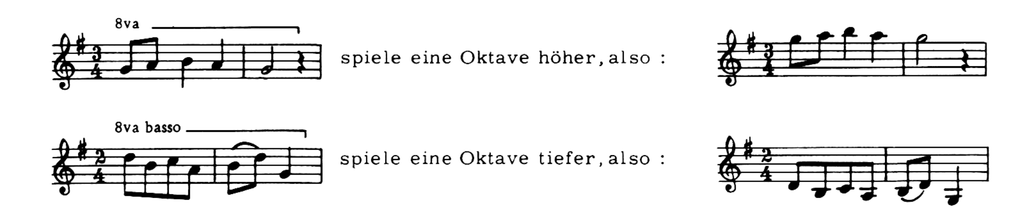




Taktarten beim Volksmusizieren:



Sonstiges:



Nach Aufhebung der Bezeichnung 8va ¬ kann loco stehen, das heißt, die folgenden Töne werden in der geschriebenen Lage gespielt.

geschrieben: 8va loco

gespielt:

pizz. = Pizzicato = Ton zupfen
arco = Bogen = Ton streichen

= *Arpeggio*-Zeichen: Die Töne eines Akkordes sollen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander angeschlagen werden (nach Harfenart)

= *Faulenzer:* Der Takt wird noch einmal, wie zuvor notiert gespielt

= *doppelter Faulenzer:* Die beiden Takte vor diesem Zeichen werden noch einmal gespielt.

= *Wiederholungszeichen*

1. 2.

= beim ersten Mal wird in 1. gespielt, dann kommt die Wiederholung, jetzt in die 2. springen

D.C. al fine = *da capo al fine*
das Stück wird nochmals vom Beginn an bis fine gespielt



= D.S. = *Dal Segno* = auf dieses Zeichen zurückspringen und die Teile nochmals spielen bis fine, oder, wenn ein ⊕ Zeichen angegeben ist, Sprung auf das hintere ⊕ Zeichen.

1816 wurde von J. N. Mälzel ein Gerät gebaut, das eindeutig das Zeitmaß eines Musikstückes angibt. Man nennt diesen Taktmesser auch *Metronom.*

Metronomzahlen für die wichtigsten Tempi:

Grave	Metronomzahl ca.	40	Moderato	Metronomzahl ca.	88
Largo		44	Allegretto		104
Lento		52	Animato		120
Adagio		58	Allegro		132
Larghetto		60	Vivace		160
Andante		66	Presto		184
Andantino		78	Prestissimo		208

Die Zahlen bedeuten Taktschläge in der Minute.

DER SCHLUSS EINES STÜCKES

Bei der Einrichtung ist noch darauf zu achten, daß das Stück logisch schließt. Musikalisch muß es so angelegt sein, daß der Zuhörer rechtzeitig eine Schlußwirkung empfindet.

Dies kann auf verschiedene Arten erreicht werden:

a) Durch eine klangliche Steigerung, die zu einer akzentuierten Schlußnote hinführt.



Im letzten Takt kann noch ein Abschlag hinzugefügt werden:



b) Durch ein Langsamerwerden (rit.), das logisch und organisch zum Schlußtakt hinführt.



Auch bei diesem Beispiel kann im zweiten Viertel des letzten Taktes mit dem Baßgrundton (G) noch ein Schlußpunkt gesetzt werden.



Kurze Zusammenfassung

Bei der musikalischen Einrichtung ist zu beachten:

1. Die Wahrung des Grundcharakters des Stückes in Klang, Harmonik, Phrasierung und Zeitmaß.
2. Die Rücksichtnahme auf das spieltechnische Können der Musizierenden (Figuration und Tonhöhe).
3. Geschicktes Einsetzen der zur Verfügung stehenden Instrumente, um einen möglichst interessanten, abwechslungsreichen Gesamtklang zu erzielen.
4. Monotonie in der Lautstärke macht das Spiel langweilig. Daher nicht vergessen: Es muß rechtzeitig auf- und abgebaut werden, es müssen Höhepunkte spürbar sein.
5. Die Einrichtung muß so erfolgen, daß sie logisch zu Ende geht, keinesfalls überraschend abbricht.
6. Die Zeitdauer eines Stückes nie zu lange ansetzen. Kein Erschöpfen des Klanges. Man soll nach jedem Stück sagen können: „Schade, daß es schon zu Ende ist".

Und nun, liebe Volksmusikanten, wünsche ich Euch beim Einrichten Euerer Musikstücke viel Spaß und Erfolg. Ich hoffe, daß Euch diese Anleitungen einige Anhaltspunkte für gutes Instrumentieren vermitteln, und daß sie mithelfen, Euer Musizieren interessant, abwechslungsreich und farbig zu gestalten.

Sollte einmal der erste Versuch nicht befriedigend gelingen, verliert keineswegs die Geduld — überlegt von neuem, wagt einen zweiten Versuch!

Auch bei der Instrumentierung führen „viele Wege nach Rom", mit der Zeit werdet Ihr bestimmt den kürzesten Weg zu einem guten Gesamtklang Euerer Musiziergemeinschaft finden.

TEIL III

PARTITUREN

Im folgenden Teil soll gezeigt werden, wie man die Instrumentierung eines Stückes unter Berücksichtigung aller im zweiten Teil besprochenen Punkte durchführen und auch aufzeichnen kann.

Ich stelle zwei Stücke verschiedenen Charakters vor: Das erste — Degenberger Weise — ist für eine Saitenspielgruppe gesetzt, wobei die einzelnen Stimmen aber auch mit anderen Instrumenten, wie Geigen, Blockflöten usw., gespielt werden können. Diese Weise ist in ihrer feinen Art anspruchsvoll und erfordert deshalb ein gepflegtes Musizieren.

Das zweite Stück — Kreuzberger Ländler — ist mit seinem urwüchsigen Charakter für eine Tanzlmusik oder eine kleine Blaskapelle gedacht. Da dieser Ländler gut zum Tanzboden paßt, soll er frisch und ungekünstelt klingen.

Die Partituren sind in C geschrieben. Die Stimmen für Instrumente in B_b müssen also transponiert werden. Die erläuternden Texte erklären Aufbau und Instrumentierung der Stücke.

Degenberger Weise

Alfred Artmeier






B
Solo
p
D
Hm
Em
A
D
Hm
E
E7
A
pizz.


(Solo)
p
D
Hm
Em
A
A7
D
G
D
A7
D


C
mf
mf
G
D7
G
C
G
Am
D7
G
A7
D
mf
arco
mf


Fine
G
D7
G
C
G
Am
D7
G
Am
D7
G
Fine


D
Solo
f
Solo
mf
f
8va basso
mf
f
C
G
C
Dm
G
C
E
E
Am
D
G
mf
f
arco
mf
f


Solo
f
Solo
mf
f
8va basso
mf
f
C
G
C
Dm
G
C
A7
Dm
G
C
Dm7
G7
C
mf
f
mf
f


E
gezupft (ad lib.)
Schlägel
Solo
ad lib.
(Solo)
G
G7
C
G7
C
F
C
p
mf


p
f
rit.
(ad lib.)
G7
C
F
C
Dm
G


F
Solo
Solo
8va basso
C
G
C
Dm
G
C E
E
Am
D
G
arco


Solo
Solo
8va basso
C
G
C
Dm
G
C
A7
Dm
G
C
Dm7
G7
C
Dal Segno
al Fine

Aufbau und Erläuterung der Instrumentierung (Degenberger Weise)

C-Partitur

Alfred Artmeier




D Trio
mf ein Melodieinstrument ad lib.
harmonisch unterstützt
zum f aufbauen
f voller Klang mit gebrochenen
Akkorden unterstützt
Dezimengang
in den
Begleitinstrumenten
mf 1 Melodieinstrument
f voller Satz
E (Trio, Mittelteil)
p zart
zum mf aufbauen
mf 2 stimmig (voller Klang)
mit Akkordunterstützung
p leise!
f voller Klang
rit.
allmählich langsamer
werden
Baßgang
dynamisch abbauen,
wieder ins Tempo
kommen.
F (Trio 1. Thema)
mf wie bei D
f
Dezimen-Baßgang,
(abbauend)
Auftakt zu A
mf
f voller Klang
Dal Segno
al Fine

Kreuzberger Ländler

C-Partitur

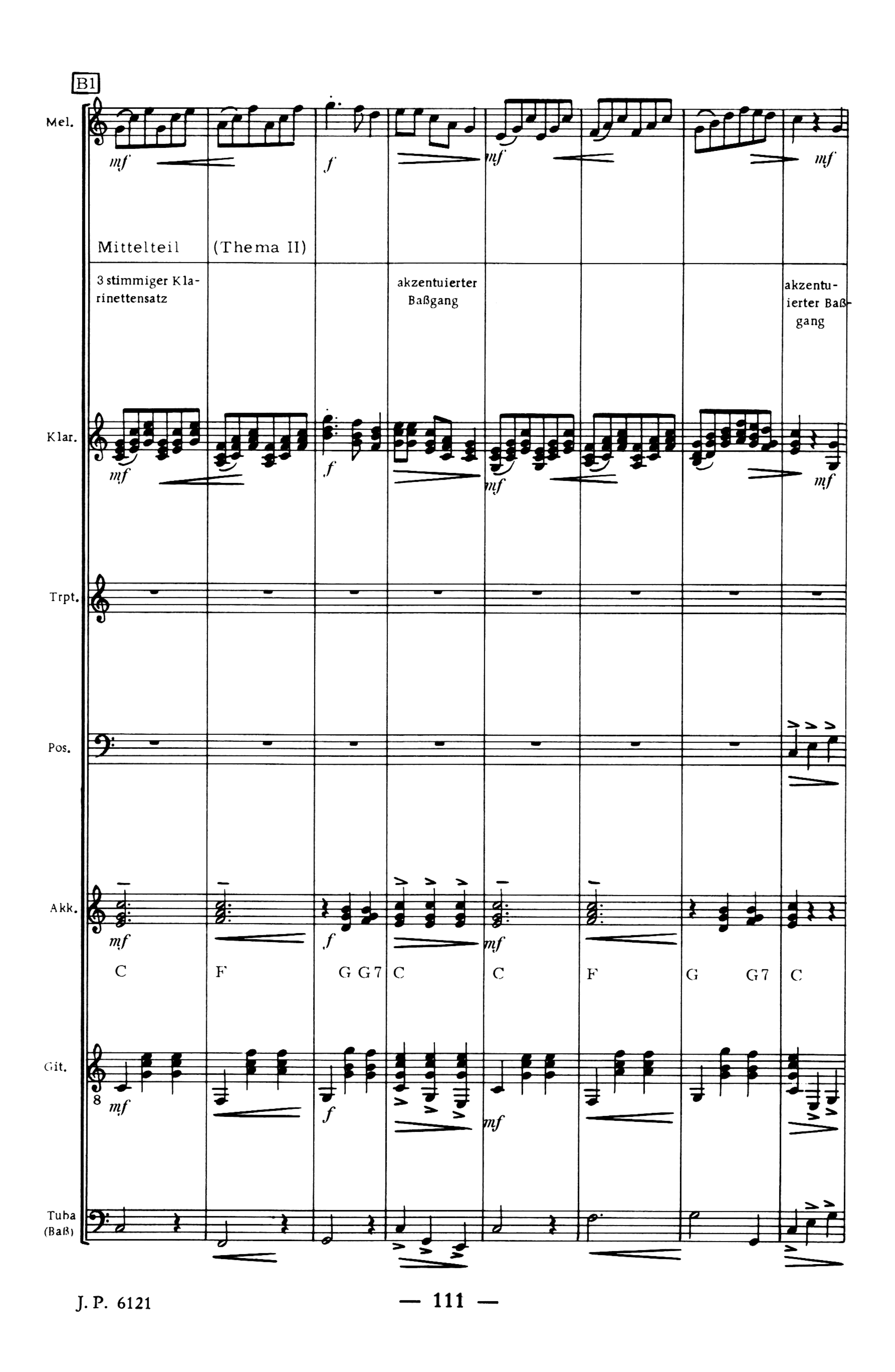
Alfred Artmeier



*Klarinetten und Trompetenstimmen sind in C notiert!


Mel.
Baßgang,
1.x ad lib.
mit Posaune,
beim 2. x
mit Klarinetten
(Steigerung)
Baßgang,
beim 2. x
mit Klarinetten
Klarinettennebenfiguren
(Auflockerung)
Klar.
Trpt.
Pos.
Akk.
C7
C
C7
F
F
C7
F
Git.
Tuba
(Baß)


1.
2.
Mel.
bei Wiederholung
Melodieverstärkung
durch Klarinetten
Klar.
Solo
Trpt.
Pos.
Akk.
C7
C7
C
C
C7
F
F
Git.
Tuba
(Baß)

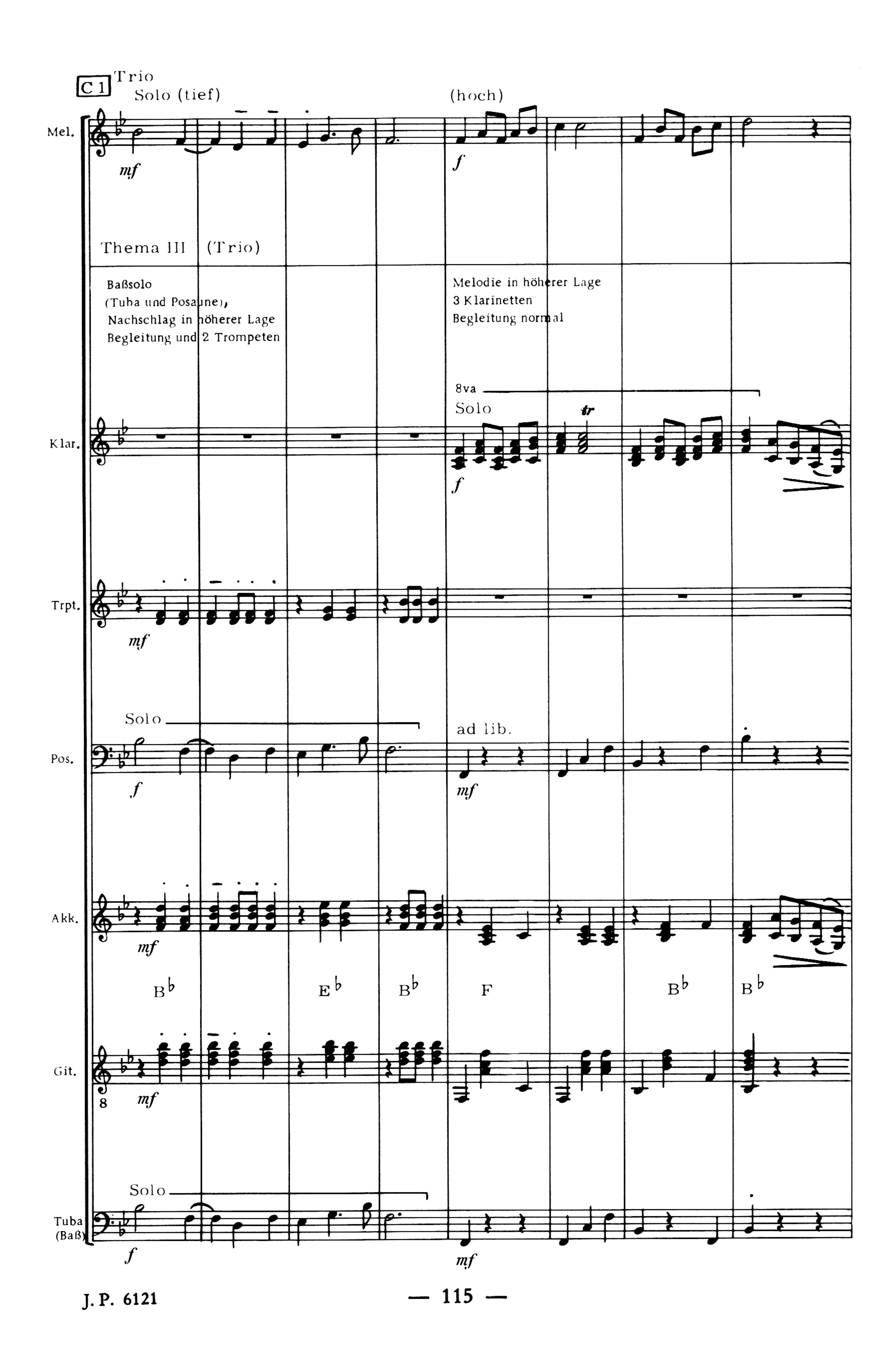

B1
Mel.
Mitteltteil
(Thema II)
3 stimmiger Klarinettensatz
akzentuierter Baßgang
akzentuierter Baßgang
Klar.
Trpt.
Pos.
Akk.
C
F
G G7
C
C
F
G
G7
C
Git.
Tuba (Baß)

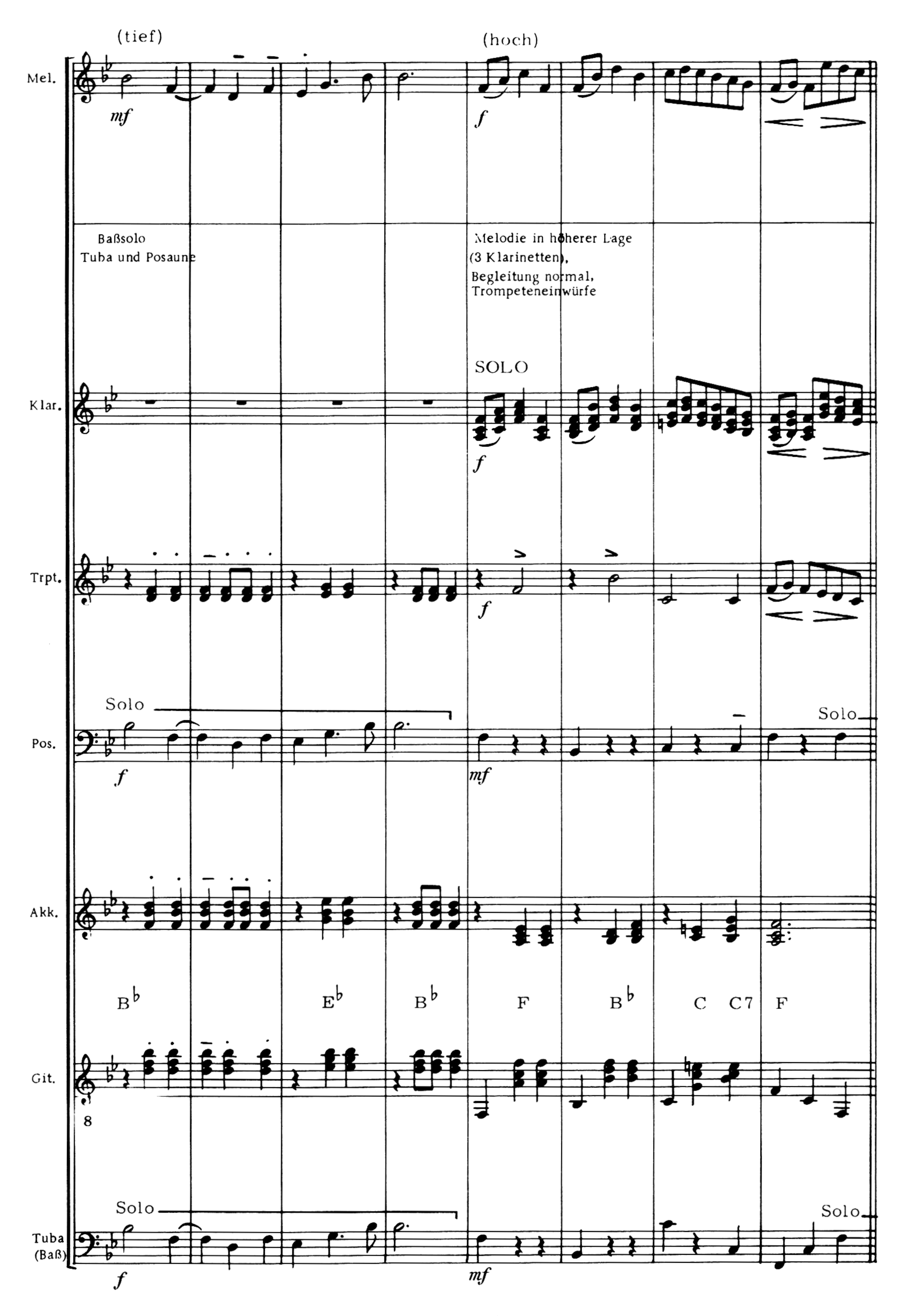

B 2
Mel.
Melodie:
3stimmiger Klarinettensatz,
Harmonien (Trompeten),
Baßunterstützung durch Posaune
Melodie-
auftakt
(Trompeten)
Klar.
Trpt.
Solo
Pos.
8va
Akk.
C F G G7 C F C C F G7 C
Git.
Tuba
(Baß)

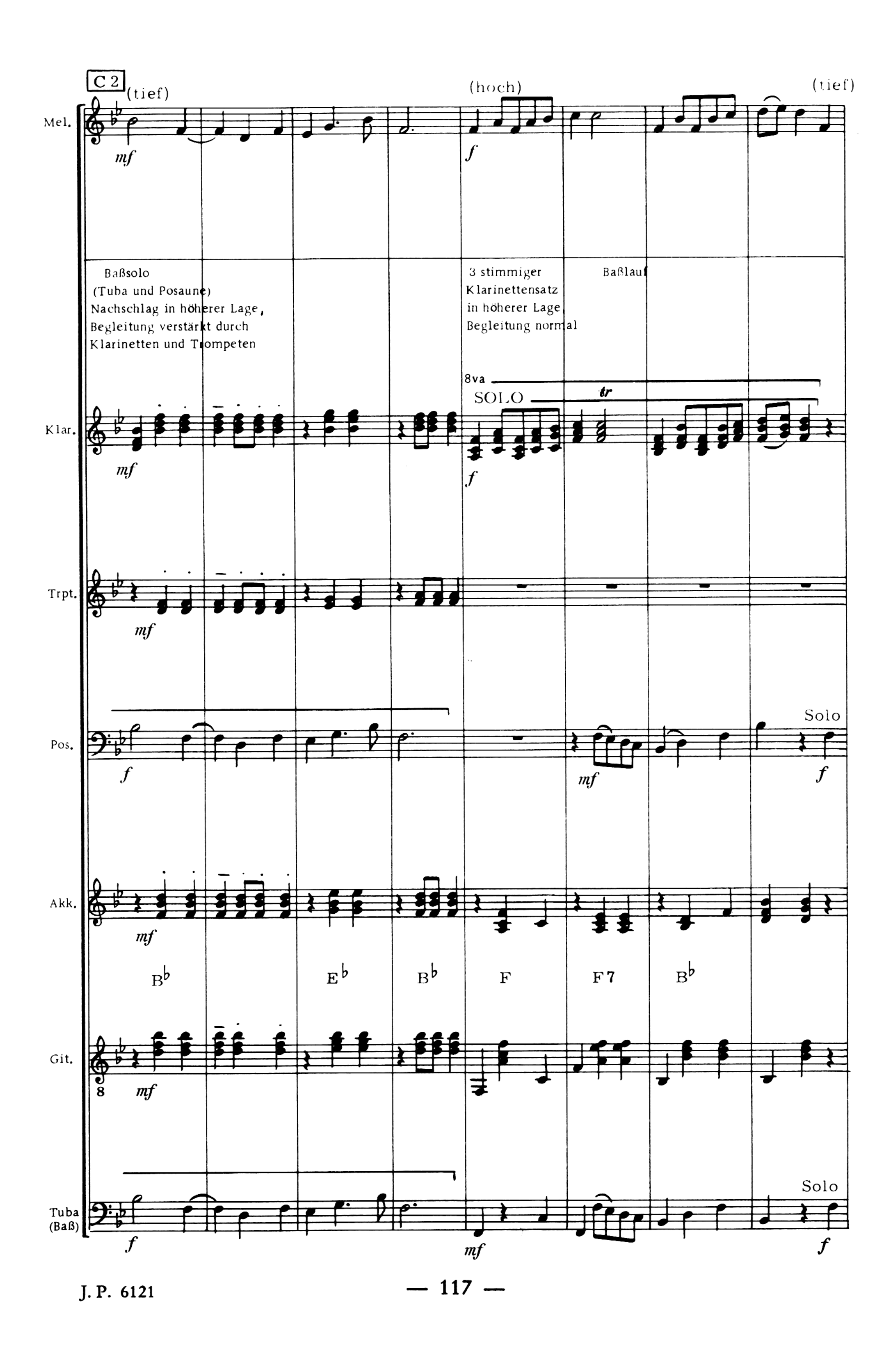

A 2
Mel.
Melodie 2 stimmig
Trompeten wie bei A 1
akzentuierter
Baßgang
(Tuba, Posaune),
in höherer Lage
durch Klarinetten verstärkt
Klar.
Trpt.
Pos.
Akk.
F
C7
C7
F
F
C7
Git.
Tuba
(Baß)

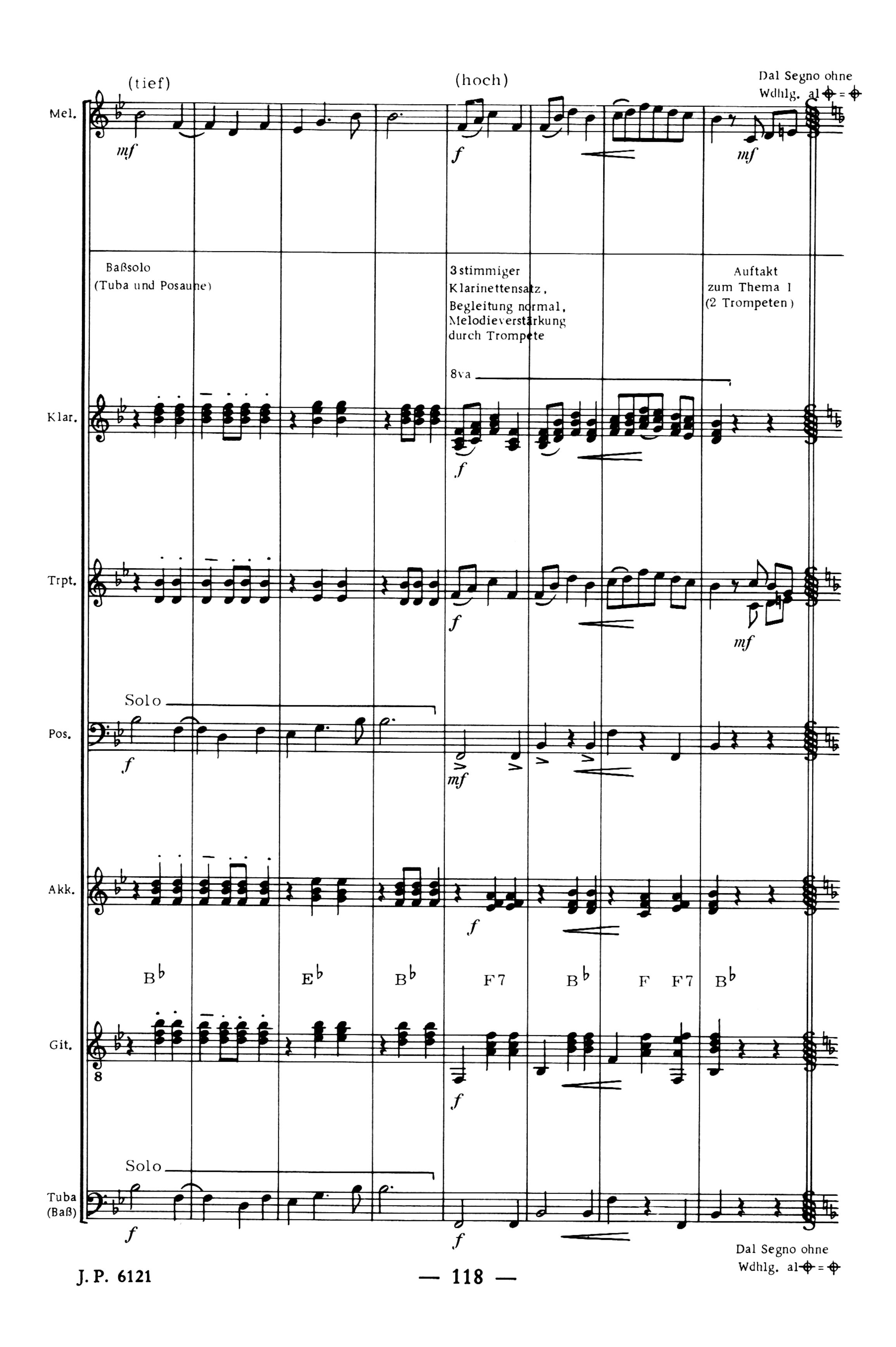


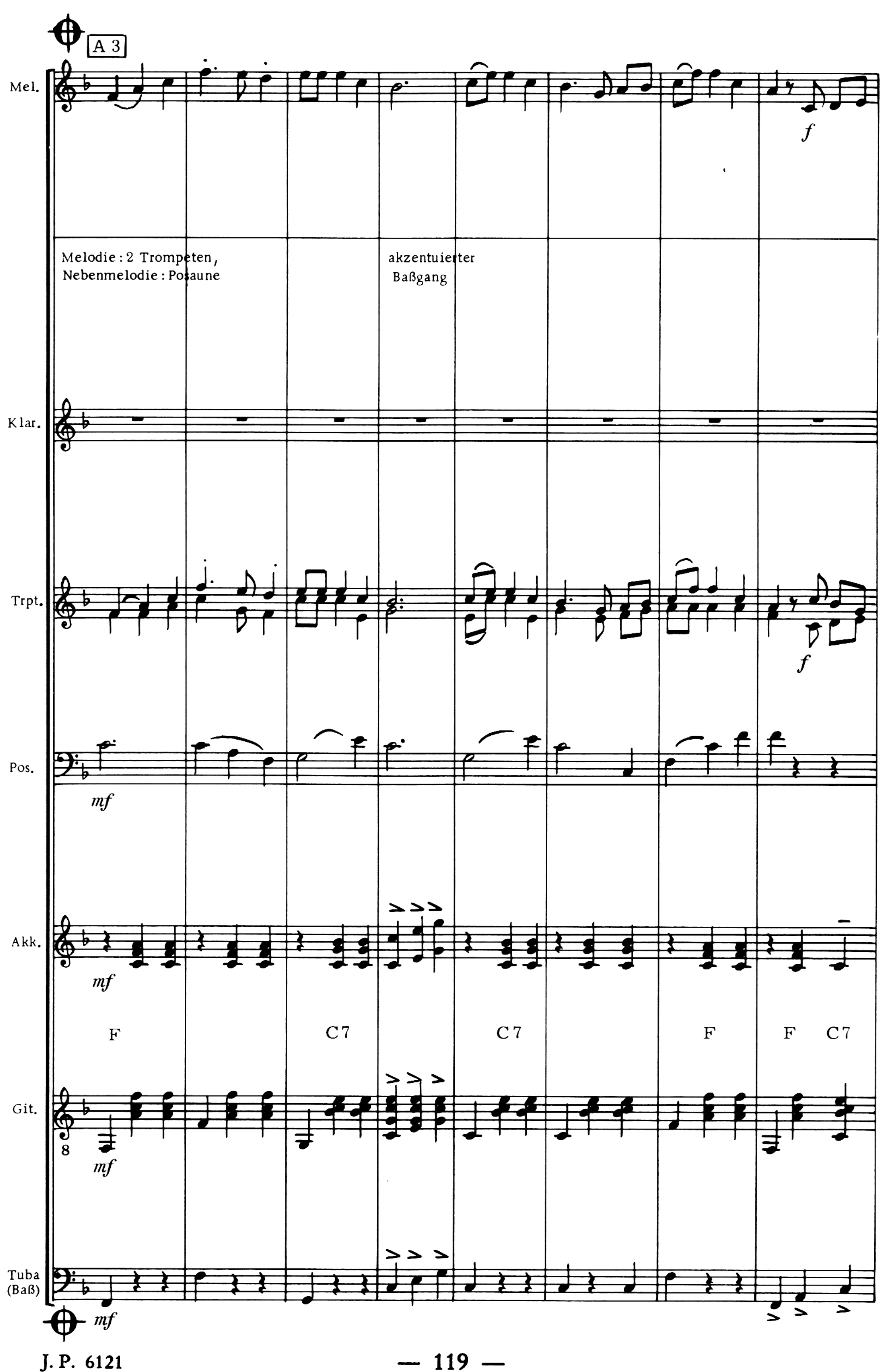
Mel.
3stimmiger Melodiesatz
mit Überstimme,
Nebensolo Posaune
Baßgang
Auftakt
Baßsolo
Klar.
Trpt.
ad lib.
Pos.
SOLO
Akk.
F
C7
C7
C
C7
F
F7
Git.
Tuba
(Baß)
SOLO


C 1
Trio
Solo (tief)
(hoch)
Mel.
mf
f
Thema III (Trio)
Baßsolo
(Tuba und Posaune),
Nachschlag in höherer Lage
Begleitung und 2 Trompeten
Melodie in höherer Lage
3 Klarinetten
Begleitung normal
8va
Solo
tr
Klar.
f
Trpt.
mf
Solo
ad lib.
Pos.
f
mf
Akk.
mf
B♭
E♭
B♭
F
B♭
B♭
Git.
mf
Solo
Tuba (Baß)
f
mf


(tief)
(hoch)
Mel.
mf
f
Baßsolo
Tuba und Posaune
Melodie in höherer Lage
(3 Klarinetten),
Begleitung normal,
Trompeteneinwürfe
SOLO
Klar.
f
Trpt.
f
Solo
Solo
Pos.
f
mf
Akk.
B♭
E♭
B♭
F
B♭
C
C7
F
Git.
8
Solo
Solo
Tuba
(Baß)
f
mf


C 2
(tief)
(hoch)
(tief)
Mel.
mf
f
Baßsolo
(Tuba und Posaune)
Nachschlag in höherer Lage,
Begleitung verstärkt durch
Klarinetten und Trompeten
3 stimmiger
Klarinettensatz
in höherer Lage
Begleitung normal
Baßlauf
8va
SOLO
tr
Klar.
Trpt.
Solo
Pos.
Akk.
B♭
E♭
B♭
F
F7
B♭
Git.
8
Solo
Tuba
(Baß)


(tief)
(hoch)
Dal Segno ohne Wdhlg. al ⌖ = ⌖
Mel.
Baßsolo (Tuba und Posaune)
3stimmiger Klarinettensatz, Begleitung normal, Melodieverstärkung durch Trompete
Auftakt zum Thema 1 (2 Trompeten)
8va
Klar.
Trpt.
Solo
Pos.
Akk.
B♭
E♭
B♭
F7
B♭
F
F7
B♭
Git.
Solo
Tuba (Baß)
Dal Segno ohne Wdhlg. al ⌖ = ⌖


A 3
Mel.
Melodie: 2 Trompeten,
Nebenmelodie: Posaune
akzentuierter
Baßgang
Klar.
Trpt.
Pos.
Akk.
F
C7
C7
F
F C7
Git.
Tuba
(Baß)


Fine
Mel.
Auflockerung
durch Klarinetten
akzentuierter
Baßgang,
durch Klarinetten
verstärkt
Melodieverstärkung
durch 2 Klarinetten
(eine Oktave über den Trompeten),
Schlußsteigerung
Klar.
Trpt.
Pos.
Akk.
F
C7
C7
C
C7
F
Git.
Tuba
(Baß)
Fine

NACHWORT

Gerade in der Musik muß man sich in Geduld üben. Auch ein Musikus fällt nicht vom Himmel! Nichts kann übers Knie gebrochen werden, manches muß man sich erst erarbeiten.

Und deshalb, liebe Volksmusikanten, seid trotz gelegentlichen intensiven Übens und Probens immer darauf bedacht, daß Freude und Spaß am gemeinsamen Musizieren erhalten bleiben, sei es im Familien- oder im Freundeskreis!

Zum Schluß möchte ich als Autor dieses Buches nicht versäumen, all jenen Kollegen Dank zu sagen, die mir vor allem in instrumententechnischen Fragen beratend zur Seite standen. Dabei sei insbesondere Bruno Aulich erwähnt, von dem auch der Beitrag „Die weltliche Musik in Mitteleuropa im Laufe der Jahrhunderte“ stammt.

Alfred Artmeier

